

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española



PODER, VIOLENCIA Y POLÍTICA
EN EL CINE Y LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Tesis doctoral

Laura Hatry

Directora

Selena Millares

Madrid

2017

*A todas las víctimas
de las dictaduras
de la violencia
y de la intolerancia*

*Y a todos aquellos que, a través del arte, no permiten
que sean relegadas al olvido*

Tristes armas
si no son las palabras.
Tristes, tristes.
Miguel Hernández

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero dar mis eternas gracias a mi directora, Selena Millares, por su apoyo incondicional y constante, por todo lo que me ha enseñado, por alentar mi pasión por las letras hispanoamericanas, por haber compartido conmigo su amor por la literatura y el arte, y por haberme guiado por este camino sin quitarme nunca la libertad.

También quiero expresar mi agradecimiento al departamento de Filología Española y a la Universidad Autónoma de Madrid, que ha financiado esta tesis y las estancias de investigación en Buenos Aires y Nueva York con un contrato predoctoral.

Quiero extender también las gracias a las siguientes personas:

A Ángela Rodríguez Polo, por haberme enseñado español –un regalo incalculable sin el cual nunca podría haber escrito esta tesis– y, sobre todo, por su amistad infalible.

A Sara García Motilla, por sus correcciones minuciosas y su lectura generosa de estas páginas, por haber compartido conmigo su entusiasmo por la filología y haber sido mi diccionario portátil, y por su “amistad cómplice”.

A mis dos tutores durante las estancias de investigación: Raúl Illescas, de la Universidad de Buenos Aires, por toda la ayuda que me brindó en la ciudad porteña y por las largas conversaciones –muchas de ellas en sus *bares notables*– sobre el contenido de la tesis; and Thyrza Nichols Goodeve, from the School of Visual Arts, who made it easy to access important material for my research during my stay in New York and for our lovely meetings.

A Antonio Skármeta, por su generosidad y por cederme su obra teatral inédita *El plebiscito* para poder incluir en este trabajo su adaptación filmica.

A Santi Passero y José Guerrero, por haber convertido la estancia de investigación en Buenos Aires en una experiencia cercana y encantadora, y por acogernos con más afecto del que podría haber imaginado nunca. Aquí los esperamos.

A Joaquín Gallego por ayudarme en todo lo posible siempre y cuando lo he necesitado.

John Wronoski, for being the “dispassionate observer in the kitchen”, and all his help with my English texts, for his love for Latin American literature, and especially for having introduced me to the wonder of Borges and for his wonderful support in general.

La mia nonna, Malena Hatry, für unsere Briefkorrespondenz in der sie die bestmögliche Gesprächspartnerin ist.

A Stefan Huber, *in memoriam*, por todo.

A Michael Hatry, por su corazón revolucionario del que, afortunadamente, me ha dejado heredar un pedacito. Das Gleiche gilt für Thomas Hatry, dem ich auch dafür danke, dass ich buchstäblich zwischen Bücher aufwachsen bin.

A Paula Villarroel Guevara por haber traído un trocito de Argentina, como heredera del Che, a la que fuera mi casa durante muchos años.

Además, he de mencionar a otros que de alguna u otra manera me han ayudado o apoyado durante los últimos años: Dora Jeler, James y Sam Wronoski, Héctor Gimeno Pueyo, José Calvo Tello, Olalla García Arreciado-Mazarío, Diana de la Hoz García y Sergio Rodríguez Pont, Tomás Rodríguez, Hannah Monyer, Charlotte Kühlbrandt, Luisa Valenzuela, Vanessa Castañón, Cindy Ventura y Naief Yehya, y también los compañeros del doctorado, Blanca Santos de la Morena, Manuel Piqueras Flores y Roberto Dalla Mora.

Finalmente, quiero darle infinitas gracias en especial a Layla Ferrández Melero, por el constante apoyo y amor, por escuchar todas mis dudas, por ayudarme resolviéndolas, por ver tantas películas de esta tesis conmigo y, sobre todo, por acompañarme durante este proceso (y no solo en Madrid, sino también en Buenos Aires y Nueva York). Y por acompañarme también en la última lectura de estas páginas.

Mein tiefster Dank gehört meiner Mama, Heide Hatry, die mich immer, in Allem und mit Allem unterstützt und an mich glaubt. Ohne diesen permanenten Beistand, von der anderen Seite des Ozeans aus, und ihrer großen Liebe zu allen Künsten, wäre ich nie an diesem Punkt angelangt.

ÍNDICE

I. Preámbulo.....	13
Preamble	19
II. Literatura y cine. Apuntes generales	25
II.1. Violencia, poder y política	25
II.2. Técnicas de adaptación.....	35
III. Análisis de obras.....	47
III.1. Poder y violencia.....	47
III.1.1. Dos obras literarias argentinas en <i>Swinging London</i>	48
III.1.1.1. Cortázar por Antonioni.....	48
III.1.1.2. Borges por Cammell y Roeg	60
III.1.2. Crónicas cruentas	71
III.1.2.1. El crimen de honor en <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	72
III.1.2.2. Violencia y corrupción en <i>Plata quemada</i>	83
III.1.3. El sicariato de Medellín	97
III.1.3.1. <i>La virgen de los sicarios</i> : el tratamiento de la violencia extrema en el papel y la pantalla	98
III.1.3.2. El sicariato femenino en <i>Rosario Tijeras</i>	116
III.1.4. Las estructuras de poder en la cárcel y centros clandestinos de detención.....	131
III.1.4.1. La opresión de marginados sociales en <i>El beso de la mujer araña</i>	133
III.1.4.2. 16 de septiembre de 1976: la Noche de los Lápices.....	146
III.1.4.3. La mirada retrospectiva hacia la tortura en <i>Crónica de una fuga</i>	157
III.1.5. El encierro voluntario: las comunidades cerradas.....	170
III.1.5.1. México: el enfrentamiento <i>dentro-fuera</i> en <i>La zona</i>	173
III.1.5.2. La crisis financiera argentina de 2001 y el machismo en <i>Las viudas de los jueves</i>	184

V. Fuentes	431
V.1. Fuentes primarias	431
V.1.1. Bibliografía	431
V.1.2. Filmografía	433
V.2. Fuentes citadas	436
VI. Índice de fotogramas.....	469
VII. Anexo	471
VII.1. Listado de adaptaciones.....	473
VII.2. <i>El plebiscito</i> de Antonio Skármeta	513

NOTA ACLARATORIA

El trabajo sigue las normas de edición de Ediciones Universidad Salamanca con ligeras variaciones y se ha optado por la cita por autor y fecha para evitar una sobrecarga de notas a pie de página. Todas las traducciones que aparecen son nuestras (menos cuando se ha utilizado una edición traducida, pero en este caso se cita directamente sin incluir la fuente original). Todas las películas se citan en el idioma original con sus respectivas traducciones al español que también son nuestras. Para poder facilitar la ubicación de las citas se indica el minuto en el que empieza el enunciado citado. Algunas partes de estas páginas han sido publicadas en versiones previas en revistas científicas o en forma de capítulo de libro.

I. PREÁMBULO

Cada proceso de lectura de una obra literaria conlleva una interpretación individual en sintonía con la premisa barthiana de la muerte del autor:

un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino (Barthes 2009a, 82).

Se propone, pues, que la adaptación cinematográfica, que será el objeto de estudio de estas páginas, en realidad, es una interpretación de la obra en cuestión como cualquier otra, con la diferencia de que no se queda escondida en la mente del lector, sino que se expone para que nuevos destinatarios puedan asistir a esta propuesta de lectura, con la que por el mero hecho de materializarse nace otra obra nueva. Ahora bien, el texto de Barthes continúa diciendo que “este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (Barthes 2009a, 82). En el caso de la adaptación este destino sí es personal, ya que se trata del punto de vista del director, más que de un concepto teórico. Si se parte de la base de que escribir es una forma de leer la realidad, el escritor hace lo mismo con el mundo que el director –que adapta– con la obra literaria: interpretar ciertos hechos según su punto de vista. Esta tesis pretende explorar los mecanismos de la adaptación, ver cómo la

misma puede incluso ayudar a entender mejor el texto original y cómo *traicionar* el texto a menudo es la solución para ser *fiel* a la obra¹.

En el presente trabajo, se estudiarán estas interpretaciones dentro del campo de las adaptaciones filmicas de la literatura hispanoamericana. Los temas centrales compartidos por todas las obras seleccionadas son el poder, la violencia y la política en Latinoamérica. Se tratará, además, de descubrir similitudes y diferencias entre los distintos países latinoamericanos en torno a la cuestión estudiada. Dentro de la búsqueda de la motivación de la violencia –a menudo llevada al extremo– y sus orígenes, interesa el hecho de que la producción artística en muchos casos se lleva a cabo desde el compromiso político y social.

Puesto que la mayor afinidad se encuentra entre narrativa y cine, la gran parte de las obras serán novelas; no obstante, para completar el estudio interdisciplinario, se acogen en las reflexiones también el relato corto², la poesía³, el teatro⁴, artículos de prensa⁵, la investigación periodística⁶, la no ficción periodística⁷, la autobiografía⁸, el diario⁹ y la carta abierta¹⁰. A pesar de que en los últimos tiempos la interdisciplinariedad ha ganado importancia, la bibliografía secundaria sobre literatura y cine todavía se halla en un estado embrionario en lo que se refiere a las adaptaciones cinematográficas de

¹ Los conceptos de *traición* y *fidelidad*, y la crítica hacia ellos, se discutirán en el capítulo “Técnicas de adaptación” (cfr. II.2.).

² “Las babas del diablo” de Julio Cortázar con *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni; “La zona” de Laura Santullo con *La zona* de Rodrigo Plá y “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz con *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea.

³ *El lado oscuro del corazón* de Eliseo Subiela con poemas de Oliverio Girondo, Juan Gelman y Mario Benedetti.

⁴ *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, con la película *Death and the Maiden* de Roman Polanski y *El plebiscito* de Antonio Skármeta que cuenta con la adaptación *NO* de Pablo Larraín.

⁵ *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* de Gabriel García Márquez, artículos de prensa que luego fueron compilados en libro, sobre el documental *Acta General de Chile* de Miguel Littín.

⁶ *La noche de los lápices* de María Seoane y y Héctor Ruiz Núñez, cuyo correlato filmico firma Héctor Olivera y *Los chicos de la guerra* de Daniel Kon con adaptación homónima de Bebe Kamin.

⁷ *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh con adaptación homónima de Jorge Cedrón.

⁸ *Pase libre: fuga de la Mansión Seré* de Claudio Tamburrini con el film *Crónica de una fuga* de Israel Adrián Caetano.

⁹ *Las Notas de viaje* de Ernesto Guevara llevado a la gran pantalla por Walter Salles en *Diarios de motocicleta* y el diario ficcional de Wendy Guerra, *Todos se van*, adaptado por Sergio Cabrera.

¹⁰ “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” de Rodolfo Walsh con el cortometraje documental de Jorge Denti “Las AAA son las tres armas”.

literatura hispanoamericana, por lo que se requieren estudios exhaustivos y sobre todo panorámicos, opuestos a aquellos que solo tienen en cuenta un número muy limitado de adaptaciones. No obstante, el enfoque de la tesis no es solo interdisciplinario, sino también intercultural, puesto que un gran número de las obras se adaptaron en otros países y otros idiomas; estas obras servirán de base para un estudio de las adecuaciones al nuevo entorno y/o contexto (por ejemplo, *Il postino*, película italiana que se basa en *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta, que a su vez homenajea a Pablo Neruda).

El apartado II consiste en una pequeña reflexión sobre la violencia, el poder y la política como inspiración creativa y dará cuenta de la división de las diferentes violencias tal como lo propone Dorfman en *Imaginación y violencia en América*, de las críticas que ha recibido la misma y de la constante que la violencia ha representado a lo largo de la historia literaria latinoamericana. En la segunda parte de este apartado se expondrán brevemente teorías sobre la adaptación cinematográfica, principalmente del ámbito angloparlante, pero también del hispanohablante, en relación con las obras seleccionadas. Aunque, como se verá, existe una nutrida bibliografía secundaria teórica sobre todo en inglés, esta disminuye en el ámbito español y, como se ha dicho, en el latinoamericano es muy limitada; por lo que las fuentes primarias constituyen la base de este estudio.

El grueso del trabajo, en el apartado III, es el análisis de un total de treinta obras¹¹ –esto es, dobles de texto y film– que han sido seleccionadas por temática y calidad, y con la intención de poder crear una visión conjunta, panorámica, y relacionar las diversas obras entre sí, por lo que la división a lo largo del trabajo se ha llevado a cabo por el criterio temático. El primer bloque, “Poder y violencia”, recoge cinco secciones en las que se evidencia la separación de la violencia privada y de la pública, así como el solapamiento de las dos. Las formas específicas de violencia aparecen en ámbitos tan dispares como el sicariato en Colombia, las comunidades cerradas en México y Argentina, las cárceles –tanto institucionales como clandestinas–, la corrupción que se halla tras el robo de un banco y el problema de las tradiciones en América Latina manifestado en el asesinato por honor. El siguiente bloque, “Los entresijos de la política”, se diferencia del anterior en que ya no enfoca la violencia particular, ni la violencia

¹¹ Sin contar la película *Performance* (cfr. III.1.2.1.) ya que no se basa en ningún texto específico.

pública en su aspecto anteriormente expuesto, sino que se centra en la problemática cuando esta violencia está completamente institucionalizada como en los regímenes totalitarios –de Argentina, Chile y la República Dominicana–. También se enfocará el tratamiento artístico de las épocas dictatoriales desde un punto de vista retrospectivo, así como las revoluciones mexicana y cubana en el último apartado. El tercer bloque, “Cuartel y burdel”, trata de elaborar, metafóricamente, un símil entre la sociedad y sus respectivos roles en el cuartel y el burdel, a través de obras de Chile, Perú y Argentina.

La bibliografía se divide en primaria, tanto de obras literarias (V.1.1.) como cinematográficas (V.1.1.), y secundaria (V.2.), en la que solo figuran obras citadas. La bibliografía va seguida de un índice de todos los fotogramas reproducidos (VI.). En el anexo se halla un listado (VII.1) que aspira a reunir las adaptaciones llevadas a cabo en el último medio siglo a partir de textos literarios de América Latina. Dada la falta de estudios sobre adaptaciones basados en obras hispanoamericanas, no existe tal recopilación a día de hoy –y las que existen son más que incompletas, mientras para adaptaciones de obras españolas peninsulares y, por ejemplo, estadounidenses sí se puede hallar gran número de listas e incluso diccionarios¹²–. Por supuesto, no pretende ser completo, ya que su propia naturaleza lo hace imposible, sino servir de referencia y punto de partida para futuros investigadores e investigaciones que traten el tema de la adaptación de obras hispanoamericanas. En el anexo (VII.2.) cuenta, además, con la obra teatral inédita *El plebiscito* de Antonio Skármeta que nos ha dado el permiso de reproducirla aquí para que se pueda analizar la adaptación *NO* de Pablo Larraín (*cfr.* III.2.1.3.) que se basa en dicha obra.

Uno de los temas que reaparecerá a lo largo de este estudio es el de la metaficción¹³, como por ejemplo en “Las babas del diablo” y *Blow-Up* o en *La virgen de los sicarios*. En cuanto a los textos –sobre todo los politizados, en los que a menudo

¹² Por ejemplo, el diccionario de José Gómez Vilches, *Cine y literatura: diccionario de adaptaciones de la literatura española*, de 1998, aunque según Jorge Urrutia “harto incompleto” (en Sánchez Noriega 2000, 11), o la compilación de Ramón Alba, *Literatura española. Una historia de cine*, que abarca todos los periodos desde la Edad Media hasta la actualidad.

¹³ En el campo fílmico, donde los directores llevan a la pantalla la obsesión –propia o ajena– por la misma, destacan 8 ½ de Fellini, *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen, *La nuit américaine* de François Truffaut, *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore o, en el ámbito hispánico, *Arrebato* de Iván Zulueta.

confluyen realidad y ficción— por el mero acto de escribir sus autores reviven los acontecimientos y se enfrentan a ellos, mientras que en el cine de ficción este aspecto metaficcional se suaviza por norma general y lo que se persigue es conmover al espectador en el plano emocional. En otra obra, *Acta general de Chile*, Miguel Littín optará por el documental para reflejar los hechos históricos, lo que ocurre también con la investigación en *La noche de los lápices*. Por un lado, parece que cuanto más realista es la obra, más fiel es a *la verdad*, pero como se verá más adelante —y este aspecto será una constante en esta tesis—, encontrar esta verdad es muy difícil. Parece pertinente el apunte de Sabine Schlickers:

De ahí que la diferencia fundamental entre narraciones factual-testimoniales y narraciones ficcionales resida en el hecho de que los espectadores y lectores puedan hablar y opinar sobre los casos de una narración ficcional porque las imágenes precisas del horror están presentadas desde una perspectiva externa por alguien (el narrador) o algo (la «cámara») no involucrado en los acontecimientos que reproduce. [...] Lo que para el autor implícito es un hecho verdaderamente ficcional, constituye para el narrador un hecho ficcionalmente verdadero (Schlickers 2010, párr. 5).

Añade que “ello no excluye que los casos del mundo narrado o filmado pueden ser auténticos, pero permite interpretarlos y discutir sobre ellos más libremente, y tener posibilidades más variadas para presentarlos” (Schlickers 2010, párr. 5); ejemplos serían *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez y *Plata quemada* de Ricardo Piglia que se basan en hechos reales, pero que usan el hecho de tratar de algo ocurrido realmente como marco, no se mantienen fieles a los detalles e incluso en alguna ocasión hacen creer al lector que se llevaron a cabo más investigaciones para conservar esa ilusión de lo real. También se tendrá en cuenta, tal como lo explica Piglia, que, a veces, el escritor tiene la tarea de

establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada. [...] Y quizás ese movimiento entre el escritor que busca descubrir una verdad borrada y el Estado que esconde y

entierra podría ser un primer signo, un destello apenas, de las relaciones futuras entre política y literatura (2001a, 21).

Piglia sigue declarando que, además, existe una tensión entre dos tipos de narraciones: por un lado, la de la literatura y, por otro lado, la del Estado, y que este necesita, citando a Valéry, “fuerzas ficticias” (2001a, 22) para poder hacer creíble y hacer creer su versión de los hechos, por lo que la labor del escritor se convierte en fundamental durante los tiempos de crisis porque es una figura importante en lo que es la “serie de contra-relatos estatales, historia de resistencia y oposición” (2001a, 25); en concreto porque en la sociedad nacen estos otros relatos que desafían la narración oficial del Estado y “el escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe” (2001a, 25). De la temática central de la violencia, en sus distintas manifestaciones, se ocupan, por tanto, un gran número de escritores latinoamericanos y, a su vez, los directores de las adaptaciones. Desde que existe el cine, existen las adaptaciones; sin embargo, dentro del panorama que queremos ofrecer aquí, el propósito de esta tesis no es el de hacer un recorrido histórico por el oficio, ni el de enumerar los muchos ejemplos, sino adentrarse en este campo acotado por la temática hispanoamericana por excelencia, y analizar cómo el cineasta logra trasladar esta violencia y estas narraciones alternativas de la resistencia a la gran pantalla.

PREAMBLE

Every process of reading a literary work entails an individual interpretation on the same wave length as the Barthian premise of the death of the author:

a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is [one] place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination (Barthes 1977, 148).

We therefore propose that the cinematic adaptation, the subject of the following pages, is, indeed, an interpretation of the work in question like any other, with the difference that it doesn't remain hidden in the mind of the reader, but is exposed, so that another audience is able to assist in its proposed reading, with which, by the mere fact of its coming into being, a new work is born. Barthes's text continues, "this destination [can no] longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted" (Barthes 1977, 148). In the case of adaptation this destination is, however, personal, given that it is the director's point of view more than a theoretical concept. Extrapolating from the premise that writing is another form of reading reality, the writer does the same with the world as the director – who adapts – with the literary work: they both interpret certain occurrences according to their point of view. The present dissertation purposes to explore the mechanisms of adaptation, discern the ways in which

it can contribute to the understanding of the original text, and show how *betraying* the text is often the way a director is *faithful* to the work on which it is based¹⁴.

It considers these interpretations within the field of film adaptations of Hispanic American literature. The central topics that all of the works it will examine share are power, violence, and politics in Latin America. It also aims at discovering similarities and differences among the various Latin American countries regarding the matter at hand. In its search for the origins and motivation of violence, in many cases taken to extremes, it is of interest that artistic production often takes place out of political and social commitment.

Given that a greater affinity exists between narrative prose and film, the majority of the works considered will be novels, but in the interest of examining the full scope of the terrain and exploring the differences the adaptation of other genres entail, we will also examine adaptations of short stories¹⁵, poetry¹⁶, theater¹⁷, press articles¹⁸, journalistic investigation¹⁹, the non-fiction novel²⁰, autobiography²¹, the diary²², and the open letter²³. Despite the fact that the importance of interdisciplinarity has grown in recent times, the secondary bibliography of literature and film is still in an embryonic state as far as the cinematic adaptation of Hispanic American literature is concerned. Therefore, it seems to

¹⁴ The concepts of *betrayal* and *fidelity*, and their criticism, will be discussed in the chapter “Adaptation techniques” (cf. II.2.).

¹⁵ “Las babas del diablo” by Julio Cortázar and *Blow-Up* by Antonioni; “La zona” by Laura Santullo with Rodrigo Plá’s *La zona* and “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” by Senel Paz with *Fresa y chocolate* by Tomás Gutiérrez Alea.

¹⁶ *El lado oscuro del corazón* by Eliseo Subiela with poems from Oliverio Girondo, Juan Gelman, and Mario Benedetti.

¹⁷ *La muerte y la doncella* by Ariel Dorfman, with Roman Polanski’s *Death and the Maiden* and *El plebiscito* by Antonio Skármeta, with the adaptation *NO* by Pablo Larraín.

¹⁸ *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* by Gabriel García Márquez, press articles that were later compiled in book form, about the documentary *Acta General de Chile* by Miguel Littín.

¹⁹ *La noche de los lápices* by María Seoane and Héctor Ruiz Núñez, whose filmic equivalent was directed by Héctor Olivera and *Los chicos de la guerra* by Daniel Kon, adapted under the same title by Bebe Kamin.

²⁰ *Operación masacre* by Rodolfo Walsh with adaptation under the same name by Jorge Cedrón.

²¹ *Pase libre: fuga de la Mansión Seré* by Claudio Tamburrini, filmed as *Crónica de una fuga* by Israel Adrián Caetano.

²² Ernesto Guevara’s *Notas de viaje*, which Walter Salles brought to the big screen as *Diarios de motocicleta* and Wendy Guerra’s fictional diary, *Todos se van*, adapted by Sergio Cabrera.

²³ “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” by Rodolfo Walsh with the documentary short film by Jorge Denti “Las AAA son las tres armas”.

us that comprehensive and, especially, panoramic studies are called for, as opposed to ones that take into account only a very limited number of adaptations. Furthermore the focus of this dissertation is not only interdisciplinary, but also intercultural, given that a great number of the source works were adapted in other countries and in other languages, the analysis of which will explore the ways that adjustment has been made to accommodate new surroundings and contexts (as, for example, in *Il postino*, an Italian film based on *Ardiente paciencia* by Antonio Skármeta, who, in turn, pays homage to Pablo Neruda in his novel).

Part II consists of a brief reflection on violence, power, and politics as creative inspiration, and accounts for the identification of distinct forms of violence, as proposed by Ariel Dorfman in *Imaginación y violencia en América*, of the criticism the work has received, and of the constant that violence has represented throughout the history of Latin American literature. In the second chapter of this section, we will briefly assess various theories concerning the cinematic adaptation, chiefly from the Anglophone literature, though also, of course, from the Hispanic, in relation to the selected works. Although, as we will see later, there is a large secondary bibliography on theory, mainly in English, the Spanish-language equivalent in the Latin American domain is extremely limited; hence, the primary sources will constitute the basis for this study.

The main part of the dissertation, comprising part III, is the analysis of a total of thirty works²⁴ – that is, dyads of text and film – which have been selected under criteria of topic and quality, with the intention of offering a conjoint and thorough overview while comparing and contrasting different approaches to the same basic concerns. The division of chapters has accordingly been laid out along thematic lines. The first block, “Power and violence”, gathers five sections in which we focus on the separation of private and public violence, as well as their frequent overlapping. The specific forms of violence appear in contexts as distinct as the world of hitmen in Colombia, gated communities in Mexico and Argentina, prisons, both officially sanctioned and clandestine, the web of corruption behind a bank robbery, and the problem of accepted traditions of Latin American violence, as articulated by an instance of honor killing. The next block,

²⁴ Not counting the film *Performance* (cf. III.1.2.1.), given that it is not based on any particular text.

“Intricacies of politics”, focuses on the issue of completely institutionalized violence as it has occurred within the totalitarian regimes of Argentina, Chile, and the Dominican Republic. This section will also consider the artistic treatment of the dictatorial periods from a retrospective point of view, as well as the Mexican and Cuban Revolutions. The third block, “Headquarters and brothel”, aims at elaborating the fairly widespread literary metaphors of the military headquarters and the brothel for social organization under oppressive regimes through a discussion of works from Chile, Peru, and Argentina.

The bibliography is divided into primary literary as well as cinematic works (V.1.1. and V.1.2.), and secondary (V.2.), in which only cited works are listed. Following the bibliography, there is an index of all reproduced film stills (VI.). Appendix (VII.1.) consists of a list that aspires to gather all adaptations that were carried out over the past half-century that derive from Latin American literary texts. Given the paucity of studies of adaptations based on Hispanic American works, there is no comparable register at the present time – the few that do exist are in the way of rather thin selections – whereas similar lists concerning Spanish peninsular works or, for example, North American adaptations, are not only numerous, but often take the form of full-length encyclopedias²⁵. Of course, we do not content that it is, nor would we expect it to be complete, since of its very nature that is impossible, but rather hope that it will serve as a reference and starting point for future researchers and work that addresses the adaptation of Hispanic American literary works. In addition, appendix (VII.2.) comprises the unpublished play *El plebiscito* by Antonio Skármeta, who has given us permission to reproduce it here so to facilitate the analysis of Pablo Larraín’s adaptation *NO* (cf. III.2.1.3.), which is based on the play.

One of the topics that reappears throughout our study is metafiction²⁶, as for example in “Las babas del diablo” and *Blow-Up*, or in *La virgen de los sicarios*. As far

²⁵ For example, José Gómez Vilches’s dictionary, *Cine y literatura: diccionario de adaptaciones de la literatura española*, from 1998, though, per Jorge Urrutia, “extremely incomplete” (in Sánchez Noriega 2000, 11), or Ramón Alba’s compilation, *Literatura española. Una historia de cine*, which encompasses all periods from the Middle Ages to the present day.

²⁶ In the film arena, in which a director takes his or her own or someone else’s obsession with the big screen to the big screen, some notable examples are Fellini’s *8 ½*, Woody Allen’s *The Purple Rose of Cairo*, François Truffaut’s *La nuit américaine*, Giuseppe Tornatore’s *Cinema Paradiso*, or, in the Hispanic sphere, Iván Zulueta’s *Arrebato*.

as the texts are concerned – especially the politicized ones, in which reality and fiction often converge – the mere fact of writing implies that their authors relive and confront the events in question, while in film this metafictional aspect is normally softened, as the aim is typically to reach the viewer on an emotional level. In *Acta general de Chile*, Miguel Littín opts for a documentary approach to reflect the historic facts, similarly to what happens in the investigation *La noche de los lápices*. On the one hand, it seems that the more realistic a work is, the more faithful it is to *the truth*, but as will become apparent as we proceed (and this aspect will be a constant in this dissertation), finding this truth presents its own difficulties. In this regard, Sabine Schlickers’s insight seems to be particularly pertinent:

[...] the fundamental difference between factual-testimonial narrations and fictional narrations resides in the fact that viewers and readers can talk and give their opinion about the cases of fictional narration, because the precise images of horror are presented from an external perspective by someone (the narrator) or something (the «camera») not involved in the occurrences that are reproduced. [...] That which is a truly fictional fact for the implicit author constitutes a fictionally true fact for the narrator (Schlickers 2010, par. 5).

She adds that “this does not preclude that an example from the narrated or filmed world can be authentic, but permits it to be interpreted and discussed more freely, and to have more varied possibilities for being presented” (Schlickers 2010, par. 5); examples of this are García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada* and Piglia’s *Plata quemada*, which are based on actual facts. But in both cases the facts are used as a framework and not as strict fidelity in detail, and the writers even make the reader believe at a given moment that they have done more research than they actually did in order to sustain this illusion of the real. We will also take into account that, as Piglia proposes, it is sometimes the writer’s job to

establish where the truth is, to act as a detective, discover the secret the state manipulates, reveal this vanished truth. [...] And maybe the movement between the writer who tries

to recover an erased truth and the state that hides and buries it could be a first sign, barely a glimmer, of the future relations between politics and literature (2001a, 21).

Piglia further contends that, in addition, there is a tension between two types of narration: on the one hand, that of literature and, on the other, that of the state, which needs, quoting Valéry, “fictional powers” (2001a, 22) to be able to make believable, and to make us to believe their version of the facts. Therefore, the task of the writer is fundamental in times of crisis, given her importance in that which is a “series of counter-accounts of the state, the history of resistance, and opposition” (2001a, 25); in particular because it is in society where these accounts that defy the official narration of the state are born, and “the writer is the one who knows how to hear, who is alert to this type of social narration, and who is also the one who imagines them and writes them down” (2001a, 25). Accordingly, a great number of Latin American writers and, in turn, the directors of the adaptations of their work, incline toward the central topic of violence in its various aspects. Since cinema exists, adaptations exist; however, within the panorama we want to offer here, our intention is not to delineate the field historically, nor to enumerate the innumerable examples, but to penetrate this domain enveloped by the Hispanic American topic par excellence, and to analyze how filmmakers have approached the translation of this violence and of these alternative narrations of resistance to the big screen.

II. LITERATURA Y CINE. APUNTES GENERALES

II.1. VIOLENCIA, PODER Y POLÍTICA

*The twentieth century [...] has become, as Lenin predicted, a century of wars and revolutions, hence a century of that violence which is currently believed to be their common denominator.*²⁷

Hannah Arendt

La violencia es un problema fundamental de Latinoamérica y, por tanto, uno de los temas centrales en torno al que gira el grueso de su producción literaria, ya que los creadores suelen reflejar las preocupaciones por las que pasan sus entornos. Los tiempos de inseguridad y crisis muchas veces producen valiosas creaciones artísticas, por la inquietud y la necesidad de procesar lo ocurrido y comprenderlo, mientras que la satisfacción a menudo no puede llevar a algo más allá de la estética. El arte comprometido frecuentemente añade un matiz importante a la obra, que además ayudará a crear una memoria histórica que busca evitar la recurrencia de los crímenes. Partiendo de la base del fuerte peso de la temática de la violencia, y de acuerdo con Ariel Dorfman, en su *Imaginación y violencia en América*, lo esencial es entonces

desentrañar las formas específicas, múltiples, contradictorias y profundamente humanas, que esa temática presenta; mostrar cómo la violencia ha creado una cosmovisión que no se encuentra en ningún otro lugar; cómo el hombre americano ha enfrentado el problema de la muerte y su libertad, y cómo, derrotado o vencedor, ha sabido buscar en la violencia su ser más íntimo, su vínculo ambiguo o inmediato con los demás (Dorfman 1970, 9).

²⁷ ‘El siglo XX [...] se ha convertido, como Lenin predijo, en un siglo de guerras y revoluciones, y, por consiguiente, en un siglo del cual la violencia es considerada su denominador común’.

Dorfman (1970) constata que hasta 1940 las novelas hispanoamericanas consagraron la violencia experimentada en América por los europeos, es decir, denunciaron los crímenes cometidos para llamar la atención a la comunidad internacional sobre las condiciones brutales e inhumanas a las que estuvieron sometidos los habitantes de las tierras latinoamericanas. Después hubo una tendencia hacia la “*activa* posición individual frente a este estado de cosas, las diferentes formas con que cada ser humano reacciona ante la proximidad de la muerte, ante el intento de quitarle su humanidad” (Dorfman 1970, 10), por eso ahora las novelas cambian la perspectiva y analizan la violencia desde dentro, incluso dando posibles soluciones para los conflictos. Hay un movimiento hacia la descripción de las consecuencias de la explotación que ha sufrido el continente: una vez detallados los acontecimientos, ahora toca perfilar el carácter de los personajes y su comportamiento dentro de este mundo cruel. Esto llevará a cuestiones más universales y existenciales sobre la naturaleza humana y cómo se puede reaccionar ante tales injusticias. Ya se ha denunciado la realidad, ahora hay que crear un diálogo con ella, por muy inhumana que sea, porque para los habitantes es la cotidianeidad a la que se tienen que enfrentar día a día, no hay una pantalla televisiva entre ellos y la violencia, sino que esta entra en sus casas y atormenta su existencia.

La violencia siempre causa contra-violencia, que aparece como un mecanismo de autodefensa, surge por el instinto de la propia supervivencia. El hambre, la necesidad, las injusticias y la insatisfacción incitan al hombre a aceptar como legítimos actos que en situaciones “normales” nunca aprobaría. Y, por supuesto, no solo en el ámbito latinoamericano. En este sentido, cabe recordar las palabras de John F. Kennedy en 1962: “Those who make peaceful revolution impossible will make violent revolution inevitable”²⁸ (1962), esto es, por mucho que se busque la paz, si hay obstáculos que la impiden, a menudo el único camino que parece seguir abierto es el de la lucha armada en contra de las armas. Este aspecto se verá con detalle en *Acta general de Chile*, donde el Frente Patriótico Manuel Rodríguez explica cómo lucha desde la ilegalidad –impuesta por Pinochet– contra la opresión en sí ilegal, o cómo el Che, en sus *Notas de viaje*, llega a la conclusión de que solo mediante las armas se podrá liberar el pueblo. Volviendo al

²⁸ ‘Aquellos que hacen la revolución pacífica imposible, harán la revolución violenta inevitable’.

ámbito no tanto político sino más bien individual, el hombre al negarse a la rendición y al seguir luchando por su vida y su dignidad adopta una actitud violenta instintivamente, porque sabe que es la única forma de salir vivo del combate, cuando se trata de un escenario cuasi darwiniano del *survival of the fittest*. También juegan un rol importante la venganza y la ley del Talión –"ojo por ojo, diente por diente"–, ilustradas aquí por ejemplo en *La muerte y la doncella* y en *La virgen de los sicarios*. En cambio, en la narrativa europea y norteamericana de entre los años cincuenta hasta los años setenta, Dorfman sí que ejemplifica la solución de desentenderse de la violencia con autores como Salinger, Barth, Bellow, Malamund, Capote, Kerouac, Updike o Cheever, con la convicción de que la marginalización de la lucha conlleva la dignidad del hombre. Su conclusión es que mientras en Europa se elige o no la violencia, en Norteamérica esta parece ajena a la personalidad de los habitantes, pero en Latinoamérica, en cambio, "la violencia lo escoge a uno desde que nace, y lo que debemos determinar es cómo la utilizamos (¿y podremos siquiera utilizarla?), en qué dirección o contra quién descargo esa energía que monta en mí y que tiene que salir por alguna parte" (Dorfman 1970, 14), y lo lleva aún más lejos: los personajes, según él, no discuten el hecho de lo violento sino solo su forma²⁹. En esto se resiente hasta cierto punto la teoría de Dorfman, ya que en algunas obras aquí estudiadas como ejemplos, sí que se cuestiona el hecho de lo violento y sus posibles soluciones. En su propuesta, la violencia se divide en cuatro subcategorías: la violencia vertical y social, la horizontal e individual, la inespacial e interior y, por último, la violencia estética, narrativa. La primera supone una liberación colectiva, que al ser llevada a cabo hace historia y adquiere un sentido más allá que a la vez la justifica, es una violencia hacia "los de arriba", de ahí que sea *vertical*; aunque, según el autor, los héroes tienen que morir inevitablemente³⁰. Sin embargo, el hombre está configurado de tal modo que siempre querrá más poder, lo que se traduce en una lucha constante por el

²⁹ Esta propuesta va en unísono con la idea de que el personaje latinoamericano está encarcelado de alguna manera por la violencia: "El personaje latinoamericano está condenado a la violencia, pero al mismo tiempo importa esa entrega *personal*, esa visión desde dentro, como si al comprender un poco esa decisión, ese destino individual, se estuviera clarificando el problema mismo, superando la violencia parcialmente al desentrañar el temblor vivo de algún ser americano, cuya ficción es de carne y hueso" (Dorfman 1970, 37).

³⁰ No solo los personajes sino también los autores pueden contarse en esta categoría, así un ejemplo de estos héroes aquí incluido sería Rodolfo Walsh quien es asesinado el día después de componer su carta abierta.

mismo y, una vez alcanzado, se codicia aún más³¹. En ello también se incluye la otra perspectiva, la de narrar desde el punto de vista del opresor –aquí se verá en *La fiesta del Chivo*–, que en muchos casos finaliza con la obligación de enfrentarse a su fracaso. Dorfman llega a la conclusión de que la violencia termina por arruinar y a menudo por corromper a quienes la utilizan, aunque no hayan tenido otra opción.

El segundo tipo de violencia, la horizontal e individual, se erige en contra de los de su mismo ámbito, ya que no posee un sentido social, sino que se trata de la lucha por la vida: si yo no mato, me matan; si mato yo, sobrevivo. Llevar este principio al extremo implicará también la muerte del que mata; puesto que el mundo está construido de ese modo, en algún momento futuro será el otro quien mate al primero. Los sicarios de *La virgen de los sicarios* actúan justamente según este principio: “para morir nacimos” (Vallejo 2009, 39). Desafortunadamente se crea con esta violencia un círculo vicioso, cada acto violento contribuye a un aumento de la violencia y una continuación de la misma. Dorfman propone que la razón por la que estos personajes no se mueven fuera de su nivel existencial es por el miedo a lo desconocido, porque habría que preguntarse qué “le espera al hombre que se aventure más allá de las conocidas fronteras de lucha intraindividual” (Dorfman 1970, 26) y el desequilibrio podría estar al acecho, rompiendo la estabilidad.

Otro ejemplo de violencia se halla en el tercer tipo, la inespacial e interior, que obliga al personaje a refugiarse en su ser íntimo, queriendo mostrarse indiferente ante cualquier acción violenta. Sin embargo, según Dorfman, la violencia irrumpirá finalmente en sus vidas, “como una explosión que desnude su falta de compromiso” (1970, 32). La violencia aquí puede desangrar a los personajes lentamente por dentro con consecuencias de tanto calibre como la revolución mexicana, tal es el caso de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. El suicidio se puede ver igualmente como uno de los resultados de esta violencia interior, una autodestrucción que traslada la rebelión hacia el mundo exterior. La muerte del padre o el deseo de acabar con él representa la esperanza de

³¹ Los protagonistas de este tipo de violencia también pueden llegar a perder el control, como ocurre por ejemplo con Aureliano Buendía, que en *Cien años de soledad* se olvida del motivo real por el que está luchando y termina practicando la violencia por la violencia.

terminar con las mentiras del pasado, de reconquistar su propio ser y empezar desde cero³² –aunque en ningún momento busca la violencia hacia el padre, el protagonista adolescente de “La zona” pasa de la absoluta admiración por él a abandonar el hogar familiar por disentir del comportamiento del progenitor y por querer romper con la injusticia–. Otro tipo de violencia interior que se podrá encontrar es la del diario autoficcional de Wendy Guerra, ya que solo las páginas de este le brindan refugio de la opresión que sufre; sin embargo, este tipo no tiene cabida en la teoría de Dorfman porque ni estalla la violencia ni quiere mostrarse indiferente. El último tipo de violencia que describe el autor se trata de una violencia narrativa en la que los escritores se apropian de recursos *violentos* para “destruir los esquemas tradicionales del tiempo, del espacio y del lenguaje, fragmentando la personalidad, experimentando con modos narrativos peculiares y ángulos novedosos, buscando un nuevo lenguaje para una nueva realidad” (Dorfman 1970, 36). Surge de la idea de rebelarse contra las normas establecidas, en este caso lingüístico-literarias, romper con la tradición y trabajar en contra de las reglas sociales y estéticas. Cortázar con su *lector cómplice* considera la implicación del receptor: no debe observar, sino involucrarse en la lectura, cambiar mediante la lectura lo que ocurre, y como metáfora, cambiar la estructura del mundo real. En *Rayuela* se encuentra su definición: “[...] con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, sería maravilloso) en el lector cómplice” (Cortázar 2004a, 414). El cuento de Cortázar aquí seleccionado, “Las babas del diablo”, demostrará también la importancia del *lector cómplice* y se analizará la dificultad de plasmar este concepto en la gran pantalla.

Ahora bien, se podría interpretar que Dorfman se refería al pasado cuando compuso este ensayo hace más de cuarenta y cinco años; sin embargo, fue justamente en los años posteriores a la publicación del libro (1970) cuando, en las épocas de los años setenta y ochenta, proliferaron dictaduras sangrientas en Latinoamérica –sobre algunas

³² Dorfman cita *Cien años de soledad*, obra latinoamericana por antonomasia, como ejemplo de este tipo de violencia: finalmente Macondo se transformará en un cementerio en el que cada vez habrá más muertos que vivos y donde el enemigo mayor es el hombre mismo.

de las cuales estas páginas se ocuparán detalladamente—. Aunque la época de los noventa trajo la transición democrática en una serie de países, esto no implicaría automáticamente que la mayoría de los apuntes de Dorfman quedaran obsoletos. Las transiciones, los años noventa y la entrada al nuevo siglo llevarían consigo nuevos desafíos políticos —aquí se observarán, por ejemplo, el corralito en Argentina, las comunidades cerradas en México para autoprotegerse o el sicariato en Colombia—. E incluso hoy en día la situación sigue siendo precaria: en 2012 los cinco países con más homicidios se encontraron en América Latina³³ (Gualtieri 2014); según un estudio de la ONU se convirtió en 2014 en la región más violenta del mundo³⁴ y al contar con el nueve por ciento de la población mundial y el treinta por ciento de los homicidios del mundo, lucha contra una epidemia de violencia³⁵; por último, en 2016 nueve de las diez ciudades más violentas del mundo se encontraban en Latinoamérica (CNN Español 2016). Esta violencia constante justifica por un lado la vigencia del ensayo de Dorfman —aunque no cabe duda de que hay matices importantes que incorporar o renovar—, y por otro demuestra que los problemas están lejos de resolverse, con la consecuencia de que la literatura latinoamericana sigue ocupándose también en estos últimos cuarenta y cinco años en gran medida de la violencia, tal como Dorfman lo proponía, puesto que es un aspecto central de su vida cotidiana.

El poder estatal se convierte en violencia pública cuando es usado en contra de la voluntad de los ciudadanos u otras personas en general y se usa como instrumento político. En la teoría de Dorfman esto corresponde a la violencia vertical de “los de arriba” hacia “los de abajo”, dirigiéndose contra los que el régimen considera peligrosos, lo que se traduce en una amenaza contra la persona y contra la propiedad, que a su vez introduce

³³ Otro dato espeluznante es que en 2016 no se registró ni un día sin homicidios en El Salvador, con un promedio de 14,4 diarios, lo que equivale a una tasa de 81,2 homicidios por cada 100.000 habitantes (BBC 2017).

³⁴ “Para las Américas, más allá de la revelación de que ha superado ahora a África como la región más violenta del mundo, hubo pocas sorpresas, con el informe reforzando la imagen de una región que es sacudida por una violencia atribuida al crimen organizado, complicada aún más debido a los altos niveles de impunidad” (Parkinson 2014).

³⁵ Tal como lo explica el epidemiólogo Andrés Villaveces: “De acuerdo a la definición de epidemia que tiene la Organización Mundial de la Salud, una tasa por encima de 10%, en el caso de la violencia, es epidémica. Y la mayoría de los países en América Latina tienen tasas muy superiores a eso. Entonces sí, es una epidemia” (en Baig 2014).

el miedo en los ciudadanos y les obliga de esta manera a la obediencia cívica. Aquí entra en cuestión la justificación de la violencia: ¿cuán lejos tiene que llegar la violencia de un gobierno para que se explique la contra-violencia armada? Tomando como ejemplo un ámbito distante de Latinoamérica: nadie lo cuestiona en el caso extremo de Hitler, pero solo una pequeña parte de la población aprobará la lucha armada de la Fracción del Ejército Rojo alemana que entre los años sesenta y ochenta se enfrentaba al Estado. ¿Dónde empieza a ser necesario que haya resistencia y sublevación, y cuándo es exagerada, innecesaria y la causa en sí de la violencia? Se suele identificar la violencia de “los de abajo” con libertad y resistencia; la de “los de arriba”, con opresión y dictadura, aunque habrá casos aislados en los que hay que reconocer que no toda violencia desde abajo es justificada. La violencia vertical y social sería entonces la política (tanto de liberación como de opresión) y la horizontal e individual, la privada; pero hay que añadir un aspecto a la teoría de Dorfman, esto es, que muchos casos de la violencia en Latinoamérica no se limitan a una de las dos, sino que convergen ambas: es, por ejemplo, el caso de los narcotraficantes, que atañe tanto a la esfera política como a la privada. También la violencia privada convertida en fenómeno común —es decir, su multiplicación— se transforma en un problema político que se encuentra en muchos países, y que a su vez puede llevar a la contra-violencia, como se verá en el capítulo dedicado a las comunidades cerradas cuando los ciudadanos tienen la sensación de que los dirigentes no se ocupan de la violencia y solo queda la corrupción.

Además, hay que tener en cuenta que la violencia, por supuesto, no es solo latinoamericana, y hay críticos (por ejemplo, Karl Kohut) que han atacado a Dorfman por llegar a conclusiones demasiado tajantes. Así, denuncia que el *corpus* de Dorfman es demasiado limitado, y que si se extiende “el campo de observación históricamente, nos damos cuenta de que la violencia es omnipresente desde los comienzos, incluyendo la Biblia” (Kohut 2002, 203). Ciertamente lleva razón en que la violencia es una constante de la literatura universal, pero eso no quita la importancia del estudio de Dorfman, ni desmiente, según nuestra opinión, sus teorías, ya que el ensayo se escribe enfocando Latinoamérica, y no es exactamente un estudio comparativo, sino más bien descriptivo y analítico del estado de la cuestión del continente latinoamericano. Kohut excusa “la

generalización que conlleva la tesis de Dorfman [...] por el momento histórico en el que fue elaborada” (2002, 205), pero como se ha anotado previamente, tanto antes como después, la violencia sigue jugando un rol central en la vida latinoamericana. E incluso en los países en los que la violencia pierde peso político, durante la transición se abre una fase de reflexión y superación del pasado inmediato que se transforma en la etapa de recuperación de la memoria histórica que no permitirá obviar la violencia pasada. Aparte de funcionar como una especie de terapia psicológica para la superación del trauma, es necesario que no caigan en el olvido la violencia y los crímenes y se recuerden a través de la literatura –y el arte en general– para que no se repita la historia. Se añade aquí el aspecto de que, aunque un país haya experimentado la transición democrática, es muy difícil que de un día a otro se pierdan o se modifiquen las estructuras estatales y las antiguas ideologías. En esta temática se inscribe, por ejemplo, *La muerte y la doncella* de Dorfman (*cfr.* III.2.1.4.), que fue escrita justo después de que Chile empezara a ser democrático, y trata la problemática de la convivencia de los verdugos y las víctimas. Eduardo Galeano cuenta que justamente “contra la amnesia de las cosas que vale la pena recordar” (2006, 11) escribió *Memoria del fuego* (1986), y explica la necesidad de la recuperación histórica, que se encuentra en los tres tomos: “está escrita en tiempo presente, como si el pasado estuviera ocurriendo. Porque el pasado está vivo, aunque haya sido enterrado por error o infamia, y porque el divorcio del pasado y el presente es tan jodido como el divorcio del alma y el cuerpo, la conciencia y el acto, la razón y el corazón” (Galeano 2006, 13). El conjunto de los libros que reviven las crueldades crea una memoria colectiva que Galeano distingue de la memoria individual, ya que esta última es “vulnerable al tiempo y a la pasión, condenada, como nosotros, a morir” (2006, 21), mientras que la otra, la colectiva, es “destinada, como nosotros, a sobrevivir” (2006, 22). Esto demuestra de nuevo la importancia de las obras aquí estudiadas, sobre todo como elemento colectivo, así como protección para que nadie pueda simular ignorancia sobre los crímenes cometidos y por tanto declararse inocente, como ha ocurrido tantas veces en nuestra historia.

En cuanto a la violencia política, se añade el componente de la crueldad, ya que a los que ejercen la violencia les aporta un placer perverso torturar a los otros. Kohut señala

la tortura como “expresión máxima de la violencia” (Kohut 2002, 206). La tortura que se presencia en estos países no es solo física, sino también psíquica; así, se analizarán formas de tortura sutiles y muy explícitas más adelante. Al igual que la tortura puede terminar con un individuo, sea físicamente con la muerte de este o sea corrompiéndolo psíquicamente hasta tal grado que ya no se puede hablar de existencia, hasta que pierda su libre albedrío y se vuelva marioneta del sistema opresor; también es posible que se dirija contra pueblos enteros, para que dejen de protestar contra las injusticias, no reclamen sus derechos y acepten tácitamente las humillaciones a las que se ven sometidos. Por supuesto, esto no quiere decir que no haya resistencias ni mucho menos, pero incluso donde las haya, se puede encontrar una aparente aceptación por el miedo que vive la sociedad, la cual puede llegar a tal punto que parezca que no haya ningún tipo de opresión, como se verá en *Acta general de Chile* (cfr. III.2.1.2.), donde Littín filma escenas de aparente tranquilidad en las calles de Chile durante la dictadura de Pinochet, o en varias de las obras sobre la dictadura en Argentina. A veces son pueblos enteros de un país, a veces tribus indígenas, a veces estratos sociales; pero claro está que la tortura no tiene por qué dirigirse solo contra individuos en cárceles clandestinas, sino que puede encontrarse de forma subliminal en la vida diaria de los residentes de un país *encadenado* por opresores –una de estas formas es la paranoia que se crea en los ciudadanos, por ejemplo, en la seleccionada *Hay unos tipos abajo*–. No obstante, la violencia no transforma solo a las víctimas, sino que también transforma a los victimarios, crea deformaciones en la personalidad en los dos lados. Aquí, por ejemplo, se reflejará también el lado del verdugo en *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano, o la ya mencionada *La fiesta del Chivo*.

Sobre el origen de la violencia hay innumerables teorías: según Marx, radica en la propiedad privada; según Sartre, en la carencia de los medios para (sobre)vivir; según la teología cristiana, en la rebelión contra Dios. Entre todas esas teorías o la continuación de ellas, cabe destacar una reflexión de Cortázar sobre el origen de distintos tipos de violencia que se encuentra en el *Libro de Manuel*:

es importante darse cuenta de que la violencia-hambre, la violencia-miseria, la violencia-opresión, la violencia-subdesarrollo, la violencia-tortura, conducen a la violencia-secuestro, a la violencia-terrorismo, a la violencia-guerrilla; y que es muy importante comprender quién pone en práctica la violencia: si son los que provocan la miseria o los que luchan contra ella (1973, 323).

Se verá cómo en algunos de los casos son los que provocan la miseria los que ponen en práctica la violencia, y en otros los que luchan contra la miseria quienes la efectúan. La violencia, el secuestro, el terrorismo y la guerrilla son, pues, a menudo la respuesta y consecuencia inevitable de la violencia política (tortura y opresión) así como de la violencia social (miseria, hambre, subdesarrollo). En definitiva, muchas de las obras aquí seleccionadas corresponden con lo que expone Dorfman en relación con la literatura latinoamericana:

Lo que debe hacer toda gran literatura, y lo que ha efectuado la nuestra, es instalarse dentro de ese ser que sufre la violencia y que la expulsa de sí, para poder transmitir a las futuras generaciones lo que significaba vivir y morir en esta temporalidad americana, en esta nuestra península contra la muerte, disolviéndose hacia el futuro, que espera ansioso nuestro mensaje y nuestro quehacer (1970, 37).

II.2. TÉCNICAS DE ADAPTACIÓN

*Adaptation is, indeed, the art form of democracy.*³⁶
Deborah Cartmell

La crítica sitúa el primer estudio extenso sobre la adaptación cinematográfica en *Novels to Film* de George Bluestone, publicada en 1957. Desde entonces los seguidores de los estudios de la adaptación se han ido sucediendo y multiplicando, sobre todo en el terreno angloparlante³⁷ y, dentro de este, destacan aquellos que se ocupan de Shakespeare y Austen (Cartmell 2012). Sin embargo, tal como apunta Sánchez Noriega en 2010, por fin los estudios sobre las “relaciones entre la literatura y el cine están conociendo en el panorama cultural y editorial del castellano una auténtica edad de oro” (2010, 5). Estas teorías en español se han centrado en las adaptaciones tanto de obras de la literatura universal como de la española, pero llama la atención la carencia de ejemplos de obras latinoamericanas en la gran mayoría de estos estudios –por supuesto, hay alguna excepción³⁸ o aparece una u otra obra³⁹, pero aquí Latinoamérica sigue siendo la gran

³⁶ ‘La adaptación es, de hecho, la manifestación artística de la democracia’.

³⁷ Para ejemplificar esta tendencia, cabe destacar que en lengua inglesa hay tres revistas especializadas que se centran en los estudios del cruce de literatura y cine: *Film/Literature Quarterly*, *Adaptation in Film and Performance* y *Adaptation*; mientras que aún queda por fundar una revista similar en español.

³⁸ Cabe mencionar aquí el estudio de Agustín Neifert, *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, en el que examina la relación con el cine de los escritores Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Bullrich, Julio Cortázar, Marco Denevi, Beatriz Guido, Horacio Quiroga y Osvaldo Soriano. Sin embargo, el estudio se limita a resumir sus críticas de cine, las adaptaciones de obras que se llevaron a cabo y sus vidas en términos generales sin entrar en el análisis de obras particulares –más allá de pinceladas– y, tal como el título indica, solo se ocupa de escritores argentinos. O, por ejemplo, otra investigación que enfoca obras latinoamericanas, pero en este caso solo del ámbito mexicano, es *De la literatura al cine: versiones filmicas de novelas mexicanas* de Adriana Sandoval, donde analiza nueve adaptaciones –sin embargo, la más moderna data de 1968–.

³⁹ Como ejemplo sirven algunos de los estudios más comentados y citados de investigadores españoles: José Luis Sánchez Noriega, en *De la literatura al cine*, incluye *La muerte y la doncella* como una de las cinco películas que analiza; de las siete películas que comprenden el estudio de Agustín Faro Forteza en su *Películas de libros*, una es *El lado oscuro de corazón*; Norberto Mínguez Arranz no incluye ninguna obra original latinoamericana en *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*; y finalmente, el argentino Wolf, en *Cine/Literatura*, aunque en términos generales es más inclusivo por mencionar muchas películas de toda procedencia a lo largo del estudio, de los elegidos como ejemplos de

marginada—. También se puede destacar alguna tesis doctoral⁴⁰ que se ha ocupado de pocas obras concretas de un país o incluso monografías sobre una sola adaptación⁴¹, pero, tal como se ha dicho en el preámbulo, falta una visión panorámica de las adaptaciones de obras literarias latinoamericanas. Aquí se expondrá brevemente alguna teoría con el objetivo no de hacer un recorrido histórico sobre la evolución de estas, sino de demostrar los puntos importantes en relación con las obras seleccionadas para su análisis. Estas provienen principalmente del ámbito angloparlante, ya que en este se puede identificar una clara vanguardia en el estudio de la adaptación y muchos de los estudios en español se basan en ellas, hacen resúmenes de varias teorías (por ejemplo, Pérez Bowie) o proponen soluciones muy similares, pero cronológicamente más tarde.

En sus inicios, el estudio y las críticas sobre las adaptaciones⁴² se ceñían principalmente al problema de la *fidelidad* de la película hacia el texto original y la aseveración de que el resultado fílmico es –casi siempre– inferior a la literatura⁴³. Fue

sus teorías solo una tiene como base una obra latinoamericana, *Las ratas*, en comparación con los otros dieciséis –a diferencia de los tres anteriores, tampoco incluye textos originales españoles–. Tanto Carmen Peña-Ardid, en *Literatura y cine*, como José Antonio Pérez Bowie, en *Leer el cine*, enfocan las teorías y no incluyen estudios de películas en particular.

⁴⁰ Por ejemplo, *Literatura y cine en Venezuela* de Diana Medina Meléndez, que examina cinco transposiciones llevadas a cabo por directores venezolanos; *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos* de Marcela Patricia Restom Pérez, que también examina cinco adaptaciones latinoamericanas. Como se puede apreciar, se trata aquí de estudios sobre un número de películas muy reducido y dentro de un ámbito nacional particular.

⁴¹ Por ejemplo, *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre* Memorias del subdesarrollo, de Astrid Santana Fernández de Castro o *Estudio crítico sobre* Crónica de una fuga: entrevista a Israel Adrián Caetano, de Silvia Schwarzböck.

⁴² Aunque muchos críticos han querido establecer pequeños matices sobre la terminología, en este trabajo se utilizarán los términos *adaptación*, *versión*, *traslado*, *transfer*, *trasposición*, *recreación*, etc. indistintamente ya que no parece pertinente aquí la discusión sobre su posible diferenciación. Tampoco se indagará en la cuestión de la autoría, para estudios detallados sobre este aspecto, véase Peter Wollen, “The auteur theory”, en *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker and Warburg, 1972: 74-115; Jack Boozer, “Introduction: The Screenplay and Authorship in Adaptation”, en Jack Boozer (ed.), *Authorship in Film Adaptation*, Austin: University of Texas Press, 2008: 1-30; Shelley Cobb, “Film Authorship and Adaptation”, en Deborah Cartmell (ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2012: 105-121; o muy brevemente en español José Luis Sánchez Noriega, “Qué es adaptar: autoría y adaptación”, en *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós, 2000: 47-50.

⁴³ Así se cita a menudo como ejemplo a Theodore Dreiser, quien, en 1932, dijo que la adaptación fílmica “is not so much a belittling as a debauching process, which works to the mind of the entire world. For the debauching of any good piece of literature is – well, what? Criminal? Ignorant? Or both? I leave it to the reader (en Cartmell 2012, 2; ‘no es tanto un proceso que desprecia, sino que corrompe, que va dirigido a la mente de todo el mundo. Puesto que la corrupción de cualquier buena obra de literatura es, bueno, ¿qué? ¿Criminal? ¿Ignorante? ¿Ambos? Dejaré que decida el lector’).

André Bazin, en su célebre ensayo “Adaptation, or the Cinema as Digest” de 1948⁴⁴, quien apeló a cambiar el enfoque. El crítico francés de cine parte de la base de que “a novel is a unique synthesis whose molecular equilibrium is automatically affected when you tamper with its form”⁴⁵ (2012, 58), por lo que es una empresa imposible mantenerse fiel a la forma y lo que debe buscar el cineasta es “the *equivalence in meaning of the forms*”⁴⁶ (2012, 58) o, en otras palabras, permanecer fiel al espíritu del texto original⁴⁷. En 1975, Geoffrey Wagner propone tres modos de adaptación que permiten distinguir diferentes técnicas en cada caso individual en lugar de generalizar sobre la relación teórica entre la literatura y el cine. Denomina a estos modos “transposition” (1975, 222), “commentary” (1975, 222), y “analogy”⁴⁸ (1975, 227): la primera corresponde al caso en el que “a novel is given directly on the screen with a minimum of apparent interference”⁴⁹ (1975, 222), en la segunda “an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect. It could also be called re-emphasis or re-structure”⁵⁰ (1975, 222) y la tercera apunta a “represent a fairly considerable departure for the sake of making another work of art”⁵¹ (1975, 227). En este trabajo los ejemplos para cada una de estas categorías podrían ser la transposición en *La noche de los lápices* o *No habrás más penas*

⁴⁴ Notablemente, según Cartmell (2012), con este ensayo, Bazin anticipa –con casi dos décadas– la citada “Muerte del autor” de Barthes.

⁴⁵ ‘una novela es una síntesis única cuyo equilibrio molecular resulta automáticamente afectado cuando manipulas su forma’.

⁴⁶ ‘la *equivalencia en el significado de las formas*’.

⁴⁷ Bazin señala, además, que uno de los problemas principales reside en el hecho de que “one must first know to what end the adaptation is designed: for the cinema or for its audience. One must also realize that most adaptors care far more about the latter than about the former” (2012, 59; ‘uno tiene que saber primero con qué fin se ha diseñado la adaptación: para el cine o para su público. Uno tiene que darse cuenta de que a la mayoría de adaptadores les importa más lo último que lo primero’). Con esto, resume el aspecto de las adaptaciones que utilizan el texto base –célebre– como medio que asegura el éxito de taquilla al servirse de un producto que ya ha comprobado su rentabilidad –normalmente económica–.

⁴⁸ Aunque se opta por la teoría de Wagner, por ser cronológicamente la primera de una clasificación similar, cabe señalar que otros críticos han propuesto categorías similares, como por ejemplo, Dudley Andrew en 1981: “borrowing, intersecting, and transforming sources” (2012, 67; ‘prestar, cruzar o transformar la fuente’), que corresponden, en orden inverso, a las categorías de Wagner (es decir, “borrowing” sería “analogy”, “intersecting” sería “commentary”, y “transposition” sería “transforming”); John M. Desmond y Peter Hawkes en 2005 con la división en “close”, “intermediate” y “loose” o, finalmente, Linda Costanzo Cahir en 2006, que ofrece los términos “literal”, “traditional” y “radical” (Leitch 2017, 700).

⁴⁹ ‘una novela se pasa directamente a la pantalla con un mínimo de interferencia evidente’.

⁵⁰ ‘un original se usa y altera deliberada o inadvertidamente en algún aspecto. También podría llamarse re-énfasis o re-estructura’.

⁵¹ ‘representa una divergencia bastante considerable en aras de crear otra obra de arte’.

ni olvido, el comentario en *Las viudas de los jueves* o *Diarios de motocicleta*, y la analogía en *Blow-Up*, *El lado oscuro del corazón* y en un grado extremo, *Performance*, si es que se acepta su definición como adaptación. Sin embargo, estas clasificaciones siempre mantendrán cierto grado de subjetividad, ya que, por ejemplo, *Todos se van* podría formar parte de la primera categoría –si se tiene en cuenta que la primera parte del libro se ha adaptado con muy pocos cambios–, o de la segunda –si se tiene en cuenta que solo se ha utilizado la primera parte del libro–.

En el ámbito español, Luis Sánchez Noriega propone un análisis según los diferentes géneros (esto es, teatro, relato breve, novela cinematográfica, novela y adaptación libre de novela) que estructura en pasos muy concretos siempre desde una perspectiva comparativa⁵². Agustín Faro Forteza, aunque reconoce la preponderancia del estudio de Sánchez Noriega en el ámbito, desafía su teoría y propone que “la adaptación no guarda relación ni con el género ni con la extensión, sino con el modo de trasladar el texto, es decir, qué cantidad de relato original aparece en la adaptación fílmica, cómo se integra el relato inventado por el filme en el texto original” (2006, 41). Por ello, propone que existen dos modos, la adaptación iteracional y la libre adaptación, cada una dividida en tres subcategorías⁵³. Wolf, por su parte, propone seis modelos de transposición:

- (a) la fidelidad posible o «lectura adecuada», (b) la fidelidad insignificante o «lectura aplicada», (c) el posible adulterio o «lectura inadecuada», (d) la intersección de universos, (e) la relectura o «el texto reinventado», y (f) la transposición encubierta o «versión no declarada» (2001, 89).

⁵² Para la explicación detallada de su método, véase “Esquema de análisis comparativo de la adaptación”, en *De la literatura al cine*, 2000: 138-139.

⁵³ El primer modo comprende los siguientes tipos: la pura, que “respeta al máximo el texto original” (Faro Forteza 2006, 48); la transición, que “mantiene el armazón del texto literario pero aporta modificaciones que permiten desarrollar los nuevos puntos de vista” (2006, 48); y la reducción, que “es la más frecuente y en ella el texto fílmico es prácticamente idéntico al literario con la excepción de que se ha operado un proceso de selección, de recorte que propicia que sólo se aproveche aquello que, a juicio del adaptador, manifiesta la auténtica esencia de la obra” (2006, 48). El segundo modo abarca los siguientes modelos: por motivo o núcleo, que “se realiza a partir de un núcleo común tanto principal como secundario” (2006, 48); por conversión, que “manteniendo la idea principal del relato literario así como sus componentes, incorporan al fílmico nuevos acontecimientos que transforman el texto original en un texto que, aunque con el mismo resultado, ha variado de modo notable la forma” (2006, 49); y por ampliación, que “consiste en crear un filme que, partiendo de una idea, recrea nuevos acontecimientos que en el texto original sólo existen como menciones en boca del autor, como referencias sin realidad física” (2006, 49).

Estos podrían definirse como una versión extensa de los modelos citados de Wagner, Andrew, Desmond, Hawkes y Cahir. A las teorías de la *fidelidad* y la categorización han seguido otros estudios más abarcadores y más sutiles, que a menudo se presentan como críticos completamente adversos al estudio de la *fidelidad*. Por ejemplo, según Brian McFarlane (1996)⁵⁴ el problema del estudio de esta reside en la noción de que solo hay una posible lectura que el director o ha sabido plasmar correctamente o ha violado en su versión. McFarlane diferencia aquellos que hacen una distinción entre ser *fiel* a la letra y ser *fiel* a la esencia, pero desestima –como tantos otros– este enfoque porque

The latter is of course very much more difficult to determine since it involves not merely parallelism between novel and film but between two or more readings of a novel, since any given film version is able only to aim at reproducing the film-maker's reading of the original and to hope that it will coincide with that of many other readers/viewers. Since such coincidence is unlikely, the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating⁵⁵ (1996, 9).

Sin embargo, se podría argumentar que esta afirmación deja fuera dos aspectos importantes: primero, por mucho que una lectura sea personal e individual, esto no significa que haya una falta de consenso general entre la mayoría de lectores⁵⁶; segundo, incluso si se acepta la interpretación de McFarlane de que es casi imposible que la lectura de un lector coincida con la de otro, esto no implica que no se puedan dar por válidas

⁵⁴ Su estudio ha sido considerado como “the single most important monograph on adaptation to emerge in the 1990s” (Aragay 2005, 23; ‘la monografía más importante sobre la adaptación que ha aparecido en los años noventa’) por su oposición vehemente en contra del estudio de la *fidelidad*, por lo que se hará énfasis en su teoría.

⁵⁵ ‘Lo último, por supuesto, es mucho más difícil de determinar puesto que no solo implica el mero paralelismo entre novela y película, sino entre dos o más lecturas de una novela, ya que cualquier versión filmica dada solo es capaz de apuntar hacia la reproducción de la lectura del original por parte del cineasta y de esperar que coincida con aquella de muchos otros lectores/espectadores. Dado que tal coincidencia es poco probable, el enfoque de la fidelidad parece una empresa desafortunada y la crítica de la fidelidad, no clarificadora’.

⁵⁶ Sánchez Noriega arguye que “una adaptación no defraudará si, al margen de suprimir y/o transformar acciones y personajes, logra sintonizar con la interpretación estándar de los lectores de la obra de referencia y si el proceso de adaptación ha sido llevado a cabo manteniendo las cualidades cinematográficas del filme, es decir, si se ha realizado una película auténtica” (2000, 56).

varias lecturas y que el espectador que haya hecho otra no sea capaz de reconocer que la del director es una entre muchas. Al desechar la crítica sobre la fidelidad, parece que un aspecto importante de las adaptaciones queda relegado a un segundo lugar. Así lo expresaron, respectivamente, Javier Cercas –desde el punto de vista de escritor cuya obra fue adaptada–, Pere Gimferrer –desde el punto de vista del crítico de la adaptación– y Adolfo Aristarain –desde el punto de vista de adaptador–⁵⁷:

Cine y literatura son lenguajes de naturaleza distinta y, por tanto, las soluciones narrativas que el escritor y el cineasta buscan también deben ser distintas; o dicho de otro modo: las películas que son demasiado fieles a la letra de una novela acaban traicionando su espíritu (Cercas 2003, vi).

Porque cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo –esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador fílmico– nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen– el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra– produce la novela en el lector. No reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un resultado análogo –ya que no siempre idéntico–, al obtenido precisamente en el libro por aquéllos (Gimferrer 1985, 61).

Cuando se adapta una novela al cine hay que olvidarse totalmente de la literatura. En lo posible, hay que tomar la idea motora que a uno lo atrajo y a partir de ahí desarrollar un nuevo trabajo. Pero no hay que intentar forzar la estructura de la novela o el desarrollo de los personajes para seguir adelante. A veces pasa que algunas novelas tienen claramente marcada una estructura cinematográfica y que esto se adecua a la idea que uno tiene del cine. Si no es así, hay que traicionarla y olvidarse de que uno está adaptando una novela (Aristarain en Neifert 2003, 31).

⁵⁷ Se examinará una adaptación suya con *Últimos días de la víctima* (cfr. III.2.2.5.).

Estas afirmaciones dan cuenta de una realidad que muchos espectadores habrán sentido al presenciar una adaptación cinematográfica, esto es, que una literalidad exagerada, o bien una transposición muy ceñida, en terminología de Wagner, puede crear un film rígido o directamente malo –la adaptación de Mike Newell, *Love in the Time of Cholera*, de la novela de Gabriel García Márquez es un ejemplo óptimo para esta hipótesis–. McFarlane alega que el problema es que se supriman otros enfoques tal vez más gratificantes por no reconocer la adaptación como un ejemplo de la convergencia de las artes, por no dar cuenta de qué parte del texto puede ser transferido directamente y qué parte necesita adaptaciones más complejas y por qué marginaliza las razones de producción que pueden influir de manera determinante en la película, pero no en la novela y, finalmente, que “awareness of such issues would be more useful than those many accounts of how films ‘reduce’ great novels”⁵⁸ (1996, 10). Por supuesto, siempre y cuando los estudios realmente obvien estos elementos y se centren solo en lo último flaqueará el análisis, pero, a nuestro parecer, se podrían integrar todos estos elementos sin tener que borrar del todo el estudio de la *fidelidad*. Es más, mientras que McFarlane solo considera aquellos estudios que desechan la adaptación porque han ‘reducido’ la gran novela, podría plantearse si no es más importante el camino inverso, esto es, aquellas adaptaciones que han conseguido ser *fiel al espíritu* aun cuando parecen muy alejadas en la letra. Es decir, no solo sirve para criticar las adaptaciones fallidas, sino que, por un lado, puede crear vínculos interesantes entre el original y la nueva versión y, por otro, puede servir para futuras adaptaciones para no cometer el error de intentar perseguir una *fidelidad* artificial al olvidarse de los distintos lenguajes y querer mantenerse lo más cercano posible al texto de partida. En palabras de Deborah Cartmell, se ha propuesto liberar la adaptación de aquello que “has been identified as the death knell of the adaptation: the devotion to an author’s words. Adaptation is, indeed, the art form of democracy”⁵⁹ (2012, 8).

⁵⁸ ‘la conciencia sobre tales asuntos sería mucho más útil que aquellos muchos recuentos de cómo películas «reducen» grandes novelas’.

⁵⁹ ‘ha sido identificado como la sentencia de muerte de la adaptación: la devoción a las palabras del autor. La adaptación es, de hecho, la forma artística de la democracia’. Hay también otro aspecto democrático, el de hacer accesible la obra a una multitud de receptores –si se acepta el cine como medio de masas por excelencia–, y se encuentra también en la comparación de una adaptación con una traducción que muchas

Aparte de criticar los estudios sobre la fidelidad, McFarlane propone otro método interesante para clasificar varias técnicas de la adaptación: la diferenciación entre el tipo de narración y su potencial cinematográfico⁶⁰. El primer tipo lo constituye la narrativa en primera persona, que es trasladada de dos maneras: el cine subjetivo –donde prevalecen las tomas de punto de vista– y la narración oral o la voz en *off*. McFarlane arguye que en los dos casos es casi imposible conseguir el equivalente a la “continuing shaping, analysing, directing consciousness of a first-person narrator”⁶¹ (1996, 16), ya que tanto las tomas de punto de vista como la narración en *off* suelen ser intermitentes. Por ello, y sobre todo en el segundo caso, “one no longer has the sense of everything’s being filtered through consciousness of the protagonist-speaker”⁶² (1996, 16), dado que las imágenes adquieren su propia vida “objetiva”. Ejemplos de esta narración de los que se ocuparán estas páginas son los diarios, que por su forma obligan a la narración en primera persona, *Todos se van* y *Notas de viaje* (cfr. III.2.4.2.) o *La virgen de los sicarios* (cfr. III.1.3.1.).

El segundo modo de narración es la novela omnisciente, en la cual destacan dos discursos diferentes, el estilo directo y el de la prosa narrativa que lo rodea –este último, según el autor, guía la lectura del estilo directo–. Después de citar a MacCabe, quien defiende este modo como el más cercano al lenguaje cinematográfico, ya que sería la cámara quien ocupa el lugar omnisciente, McFarlane rechaza la interpretación porque la

investigaciones señalan. Sin embargo, hay que tener en cuenta que una traducción tiene el objetivo de difundir un texto –en principio inaccesible para los lectores con *limitaciones* lingüísticas– a un público de otra lengua. Una adaptación no tiene por qué tener esta ambición, porque no se trataría del intento de hacer accesible un texto a aquellos que no quieren –o puedan– leerlo, sino de amoldarlo dentro de los parámetros propios del lenguaje cinematográfico, creando una nueva obra; pero este trabajo coincide con ampliar la accesibilidad del texto, y a menudo también con llamar la atención sobre un texto tal vez poco conocido y la posibilidad para aquellos que lo leyeron de revisitarlo con una mirada nueva. Cabe anotar, además, el veredicto de Linda Hutcheon: “Just as there is no such thing as a literal translation, there can be no literal adaptation” (2006, 16; ‘Del mismo modo en que no existe la traducción literal, no puede existir tampoco la adaptación literal’).

⁶⁰ También señala que hay elementos que son “aptos” al *transfer* (que se corresponden a las funciones distribucionales como los acontecimientos de la historia) mientras que otros requieren “adaptation proper” (las funciones integracionales, es decir, elementos como la atmósfera de la historia). Para profundizar en esta distinción véase “Part I: Background, Issues, and a New Agenda”, en Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Claredon Press: Oxford, 1996: 1-30. En la segunda parte del estudio aplica esta teoría para encontrar las soluciones que se han dado en el cine en cuanto a cómo trasponer unas funciones y otras.

⁶¹ ‘consciencia en continuo moldeamiento, análisis e indicación del narrador en primera persona’.

⁶² ‘uno ya no tiene la sensación de que todo está siendo filtrado a través de la consciencia del hablante-protagonista’.

cámara se halla fuera del discurso de la película, mientras que el narrador omnisciente siempre formará parte de la novela y porque este tipo de narraciones cuentan con más conocimiento sobre los personajes, sin que ellos mismos, tengan ese conocimiento. Su argumento sigue con que, por tanto, el lector sabrá siempre más que el espectador mientras que los personajes, por asignarles una voz en *off* para revelar más información al espectador, tenderán a saber también más de lo que sabían en la novela. Un ejemplo de esta narración sería *Ardiente paciencia* (cfr. III.2.1.1.) o un narrador omnisciente peculiar en *Crónica de una muerte anunciada* (cfr. III.1.2.1.).

Según McFarlane, es el tercer tipo de narración, que se refiere a la novela de la consciencia restringida, el que se aproxima en mayor grado al modo narrativo cinematográfico, porque ubican al lector, en forma de un personaje que le sirve de identificación, en un punto de ventaja desde el que puede observar los acontecimientos. Lo compara de la siguiente manera:

One is conscious always that there is a more comprehensive point of view than that available to such protagonists; that there is, as it were, a narrator looking over their shoulder, in the way that the camera may view an action over the shoulder of a character in the foreground of a shot, giving the viewer both the character's point of view and a slightly wider point of view which includes the character⁶³ (1996, 19).

Un ejemplo de este tipo sería *Plata quemada* (cfr. III.1.2.2.), donde Piglia hace uso de una autobiografía falsa y, tal como se verá, el narrador adquiere un lugar especial; *El lugar sin límites* que cuenta con varios narradores –ya que al omnisciente se añaden los puntos de vista de los personajes–, o *Las viudas de los jueves* en la que varios de los personajes se convierten en narradores. Aunque, como se hará patente, la clasificación de McFarlane funciona en términos generales y, desde luego, su teoría ha demostrado ser muy valiosa para el estudio de la adaptación, hay una afirmación que no concuerda siempre con lo que se observará a lo largo de estas páginas:

⁶³ ‘Uno siempre es consciente de que hay un punto de vista más abarcador que del que disponen estos protagonistas, de que hay, por así decirlo, un narrador que mira por encima del hombro, al estilo de la cámara que ve por encima del hombro la acción de un personaje en primer plano, ofreciéndole al espectador tanto el punto de vista del personaje como uno algo más amplio que incluye al personaje’.

In a sense, all films are omniscient: even when they employ a voice-over technique as a means of simulating the first-person novelistic approach, the viewer is aware, as indicated earlier, of a level of objectivity in what is shown, which may include what the protagonist sees but cannot help including a great deal else as well⁶⁴ (1996, 18).

Se puede criticar esta aseveración ya que, a través del lenguaje filmico y la selección de ciertas tomas en lugar de otras, sí se puede conseguir un efecto similar que eclipsa la omnisciencia. Primero, a través del silencio y de la exclusión se puede crear la misma privación de conocimiento que ocurre en un texto literario, así ocurrirá en *Todos se van*, donde a la niña protagonista que escribe su diario le preocupa por qué su madre no le contesta el teléfono. Esta escena ofrece al director dos opciones: por un lado, mostrar al espectador lo que hace la madre y, por tanto, explicar su falta de respuesta, o dejarlo en el lugar de la protagonista al privarlo de la información –como se verá, no quiere decir esto que *Todos se van* se base meramente en la elección de no mostrar nada más que el universo de la niña, pero el ejemplo ilustra que hay ocasiones en las que la adaptación sí tiene la opción–. Otro ejemplo es *Crónica de una fuga*, la adaptación de *Pase libre: fuga de la mansión Seré*, donde la tortura no se demuestra explícitamente, sino que se enfoca a los compañeros y se recurre a primeros planos de la venda que llevan los torturados mientras que el resto del plano queda borroso, con el objetivo de transmitir una visión casi tan restringida como lo sería para el que narra en primera persona su experiencia⁶⁵.

⁶⁴ ‘En cierto modo, todas las películas son omniscientes: incluso cuando emplean la técnica de la voz en *off* como medio para imitar la estrategia novelística de la primera persona, el espectador es consciente, tal como se ha indicado anteriormente, de un nivel de objetividad de lo que se muestra que puede incluir aquello que el protagonista ve, pero no puede evitar incluir también otras muchas cosas’.

⁶⁵ Es revelador el apunte que hace Peña-Ardid sobre el concepto del punto de vista, ya que, según ella, “en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico; antes que nada, es, literalmente, «un punto de vista óptico», el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira –y se da a ver– un objeto dado. Incluso si el problema de la «perspectiva» se refiere a la actitud ideológica y a la valoración que de los hechos narrados hace un observador [...] dicha actitud viene reflejada no tanto por el contenido de la imagen como por la posición ocular y por determinados procedimientos técnicos como la mostración. El paso del punto de vista óptico al punto de vista narrativo –y con él al problema de la distribución de las informaciones en el relato– se opera, por un lado, en el proceso de montaje donde se reorganizan las distintas ubicaciones de la cámara en la filmación y se fija «el lugar ‘imaginario del espectador’»; por otro, con el concurso de los elementos auditivos y sus distintas relaciones con la imagen” (Peña-Ardid 1992, 143-144). Por tanto, al enfocar, por ejemplo, la venda del torturado, el adaptador elige conscientemente el lugar del espectador para subrayar visualmente la narración desde el punto de vista del torturado.

Robert Stam (2000), cuya teoría inaugura de alguna manera el siglo XXI dentro de los estudios de la adaptación, defiende que muchas discusiones sobre el tema se basan en la presunción de la superioridad axiomática de la literatura sobre el cine, que, a su vez, se basa en tres prejuicios, esto es, “*seniority*, the assumption that older arts are necessarily better arts; *iconophobia*, the culturally rooted prejudice [...] that visual arts are necessarily inferior to the verbal arts; and *logophilia*, the converse valorization [...] of the «sacred word» of holy texts”⁶⁶ (2000, 58). Su teoría se basa en alejarse lo más posible de los estudios de la fidelidad y propone reemplazarlos por el análisis de la adaptación como “intertextual dialogism”⁶⁷ (2000, 64), de manera que la adaptación se convierte en una parte de “the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination”⁶⁸ (2000, 64). Esta teoría hace más fácil defender otros caminos de la adaptación que no son la canónica de libro a film, como lo son por ejemplo *Acta general de Chile* y *La aventura clandestina de Miguel Littín en Chile* (cfr. III.2.1.2.), *El lado oscuro del corazón* (cfr. III.2.2.7.) o *Hay unos tipos abajo* (cfr. III.2.2.4.). En 2006, Linda Hutcheon propone que hay tres maneras de acercarse al proceso de la adaptación. Primero, como “formal entity or product, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works”⁶⁹ (2006, 7); segundo, como un “process of creation, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation”⁷⁰ (2006, 8) y tercero, como un “process of reception, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through

⁶⁶ ‘*antigüedad*, la presunción de que las artes más antiguas son necesariamente las artes mejores; *iconofobia*, el prejuicio culturalmente arraigado [...] de que las artes visuales son necesariamente inferiores a las artes verbales; y *logofilia*, la valorización opuesta de la «palabra sagrada» de textos sacros’.

⁶⁷ ‘dialogismo intertextual’.

⁶⁸ ‘la matriz entera de afirmaciones comunicativas dentro de la cual el texto artístico está situado, que llegan al texto no solo a través de influencias reconocibles, sino también a través del proceso sutil de la diseminación’.

⁶⁹ ‘entidad formal o producto, la adaptación es una trasposición declarada y extensa de una obra u obras en concreto’.

⁷⁰ ‘proceso de creación, el acto de la adaptación siempre involucra tanto la (re)interpretación como la (re)creación’.

repetition with variation”⁷¹ (2006, 8). Se puede apreciar que esta última opción se acerca bastante a la teoría de Stam. En su conjunto, a nuestro parecer, esta propuesta es la más completa ya que reconoce las amplias posibilidades de acercarse al tema sin juzgar tan drásticamente unos u otros enfoques⁷², por lo que parece la opción democrática, la de dejar convivir varias opciones según cada caso individual de adaptación.

⁷¹ ‘proceso de recepción, la adaptación es una forma de intertextualidad: experimentamos las adaptaciones (*como adaptaciones*) como palimpsestos a través de nuestra memoria de otras obras que resuenan mediante la repetición con variación’.

⁷² De hecho, esta teoría es también más inclusiva en cuanto a que las adaptaciones no tienen por qué ser siempre trasposiciones del texto literario al fílmico, aunque nuestro trabajo solo enfoca estas dos disciplinas. Para este estudio completo y profundo, véase Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London: Routledge, 2013.

III. ANÁLISIS DE OBRAS

III.1. PODER Y VIOLENCIA

Mato, luego existo.
Ariel Dorfman

Este bloque temático, que se ocupará de diferentes formas de poder y de la violencia privada y pública, está dividido en cinco secciones. Comienza con el estudio de dos clásicos de la literatura argentina –Julio Cortázar y Jorge Luis Borges– plasmados en dos películas de culto que transfieren la acción violenta de manera extremadamente libre a la gran pantalla. Las dos obras –cuyas adaptaciones además se parecen al tener lugar en el *Swinging London* de los años sesenta– enfocan la violencia privada ya que tratan de crímenes particulares sin algún tipo de involucración del Estado. La segunda sección se ocupa de crónicas: por un lado, el asesinato por honor en Colombia en *Crónica de una muerte anunciada*; por otro, el robo de un banco en Argentina en *Plata quemada*. Los dos dobles parten de crímenes particulares a los que se añade un matiz público: en el primero, la problemática de la presión social porque se sigan llevando a cabo crímenes por honor y en el segundo, la corrupción de la policía. La siguiente sección enfoca el sicariato de Medellín –a través de *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*– y la violencia que ha surgido por el narcotráfico que, además, evidencia el gran problema de la criminalidad infantil callejera que asolaba Colombia sobre todo en la época de los años noventa, y que, como apunta Eduardo Galeano en términos generales, reduce

sus derechos humanos [...] a robar y a morir. Los cachorros de tigre, abandonados a su suerte, salen de cacería [...] La vida acaba temprano, consumida por el pegamento y otras drogas buenas para engañar el hambre y el frío y la soledad; o acaba la vida cuando alguna bala la corta en seco (Galeano 2006, 160-161).

La cuarta sección se encauza a observar las estructuras de poder en la cárcel, por un lado en una cárcel reglamentaria, en la que aun así se tortura a los presos políticos, en *El beso de la mujer araña*, y por otro en dos centros clandestinos, en *La noche de los lápices* y *Crónica de una fuga*, donde se insistirá también en la diferencia de cómo se retratan los hechos cuando se acaban de producir, como ocurre en la primera, en comparación con cuando ha transcurrido un prolongado periodo de tiempo, como en la segunda. La última sección se dedica a la tesis de las cárceles “voluntarias” que surgen justamente por la elevada violencia, una oposición que Galeano define como “quien tiene algo, por poco que sea, vive bajo estado de amenaza, condenado al pánico del próximo asalto. Quien tiene mucho, vive encerrado en las fortalezas de la seguridad” (Galeano 2006, 161). Aquí se evidencian los problemas que aparecen por el encierro voluntario, por un lado, en México en *La zona* y, por otro, en Argentina con *Las viudas de los jueves*.

III.1.1. DOS OBRAS LITERARIAS ARGENTINAS EN *SWINGING LONDON*

III.1.1.1. CORTÁZAR POR ANTONIONI

*You can't depend on your eyes when your imagination is out of focus.*⁷³
Mark Twain

El caso de la adaptación del cuento al cine es especial, ya que se trata, en cierto modo, a la vez de prosa y de poesía⁷⁴; solo nos referimos aquí a los cuentos de raigambre poética, y claro está que son infinitos los contraejemplos, pero del mismo modo en que definimos solo algunas películas como *obras* cinematográficas así han de interpretarse los cuentos. A la misma conclusión de que los géneros de prosa y poesía se confunden llega Gérard Genette recurriendo a una cita de Huet: “Siguiendo la máxima de Aristóteles de que el poeta es más poeta por las ficciones que inventa que por los versos que compone,

⁷³ ‘No puedes fiarte de tus ojos si tu imaginación no está enfocada’.

⁷⁴ Además, la literatura moderna ya no diferencia tan claramente la poesía y la prosa, esta coyuntura es una de las más importantes de la modernidad literaria, así declara Baudelaire que el poema en prosa no excluye la narratividad.

podemos situar a los autores de novelas entre los poetas” (Genette 1991, 4), donde se incluye hasta el novelista. A nuestro parecer, el cuento, en comparación con la novela –y siempre teniendo en cuenta las múltiples excepciones–, precisa más de un estilo poético y una estructura más trabajada, más cerrada, ya que no dispone de tanta libertad como la novela, por su limitada extensión obligada. Esta poética es primordial para su calidad e interpretación⁷⁵.

En las dos manifestaciones artísticas –el cuento y el cine– el tiempo se condensa: a pesar de su mayor similitud con las novelas, casi ninguna película es concebida para ser vista con interrupciones, mientras que pocas novelas pueden ser leídas ininterrumpidamente; allí se encuentra una semejanza importante con el cuento: también se suele leer de principio a fin sin interrupción (del mismo modo que leer un poema a medias trastocaría la impresión que el autor había previsto). Sin embargo, el propio Cortázar propone otro paralelismo:

En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación (1971, 406).

Esta idea descubre la dificultad de trasladar un cuento al plano cinematográfico, ya que no existe la facilidad novelesca de recurrir a abundantes detalles a la hora de contar la historia; a menudo lo que más importa aquí ya no es la historia en sí sino su simbología y su significado depurado, que se ha de entender a través del cuento. Como si la empresa de la adaptación en sí no implicara dificultades suficientes, se suman a estas la complejidad del tema de cómo narrar la realidad, que, a nuestro parecer, se trata en el cuento cortazariano “Las babas del diablo” que Michelangelo Antonioni trasladó a la gran pantalla en *Blow-Up* en 1966. El director supera magistralmente este obstáculo y lo hace

⁷⁵ Cabe recordar aquí que Cortázar considera el cuento como “ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (1971, 404).

de forma *libre*, de hecho, nunca habló de una estricta adaptación, sino que la película se inaugura con la afirmación de que se trata de una “inspiración”.

En esta línea muchos críticos se han recreado en encontrar diferencias cuantiosas y afirmar que la única semejanza importante es el andamio externo de un fotógrafo que se topa con un crimen descubierto por la ampliación de una fotografía que hace a una pareja, además de otros parangones nimios. Después de esta crítica primera y probablemente precipitada, las contracríticas abundan igualmente, donde algunos títulos ya revelan el discurso que se va a llevar a cabo, como por ejemplo “*Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni’s Infidelity to Cortázar*”⁷⁶. Ciertamente no se trata de un mero traslado de un soporte a otro, sino que la adaptación es mucho más profunda, pero aun así –y como se verá más adelante detalladamente– las dos obras tienen más en común que solo un fotógrafo que *revela* un crimen. Este caso, según la teoría de Wagner (cfr. II.2.) es claramente una adaptación del tercer tipo, donde lo esencial, las ideas y la esencia del cuento se recomponen en el plano cinematográfico, pero siempre como obra de arte propia. Antonioni “traiciona” el cuento de Cortázar, pero al hacerlo consigue ser *fiel* a su *espíritu*; Cortázar primero manipula la realidad y llega a una verdad literaria, que existe puesto que no es otra cosa que el hilado mental de un autor, frente a la imposibilidad de verdad en el mundo real; y, a su vez, Antonioni manipula la realidad verbal para llegar a una –*su*– realidad cinematográfica.

Las dos obras se apoyan en recursos metaficcionales: en ambas son *protagonistas* las fotografías tomadas a una pareja por el personaje principal, que, al ser descubierto, se niega a devolver el carrete y después de revelarlo descubre la escena de un posible crimen. Con esto asistimos a un proceso de metalepsis, ya que el protagonista diegético entra en contacto con la historia metadiegética con la consecuencia inevitable de un franqueamiento de niveles y confusión entre el mundo de los creadores y el mundo creado⁷⁷. El protagonista llega a sus conclusiones tras ampliar una y otra vez la fotografía

⁷⁶ Peavler, Terry J., “*Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni’s Infidelity to Cortázar*”, *PMLA*, 94 (1979): 887-893.

⁷⁷ Según la terminología usada por Genette (2004). Este recurso se repite en varios cuentos de Cortázar, por ejemplo la metalepsis por antonomasia en “Continuidad de los parques”, o la reflexión sobre cómo escribir, la metapintura, la imposibilidad de describir procesos que no siguen la linealidad habitual, y de ahí la necesidad de romper con la gramática y sintaxis en “Ahí pero dónde cómo”.

en cuestión. En el cuento de Cortázar, este es un traductor “identificado” (con nombre, dirección exacta, etc.), aficionado a la fotografía; en la versión de Antonioni un profesional conocido en su ámbito y “sin identificar” (aunque en el guion está su nombre, “Thomas”, durante la película nunca se pronuncia, y así se crea la sensación de que en este caso lo importante es la profesión, no el individuo). Parece que en el título de la película, *Blow-Up*, que quiere decir ‘ampliación’⁷⁸, se encuentra una diferencia con la versión fílmica, pero hay que tener en cuenta que la traducción oficial de “Las babas del diablo” al inglés fue justamente “Blow-Up”. Ambos protagonistas se obsesionan con su fotografía (cuya importancia y minucioso estudio podríamos interpretar de nuevo como *meta-arte*) hasta tal punto que pierden la noción (por lo menos en una de las lecturas posibles) de qué es realidad y qué ficción. Tanto Cortázar como Antonioni construyen puentes entre las distintas artes donde cada una deja una huella en la otra, y de cierto modo estas huellas llevan a la transgresión de los límites entre los diversos géneros artísticos.

“Las babas del diablo” exige –como tantos relatos de Cortázar– la idea ya apuntada de un lector cómplice. En este caso, por ejemplo, queda ambiguo quién es el narrador de la historia: Michel, el traductor-fotógrafo o la lente de una cámara; no cabe duda de que uno de los presupuestos de Cortázar es esa unión de distintos puntos de vista, el intento de aliar cuantos más posibles, para que, mediante el discurso fragmentario y la atomización pueda acercarse a algo parecido a la verdad –ya que partimos de la idea de que la verdad absoluta no existe–. Aquí, además, se une la cuestión de qué es la realidad y cómo contarla, así que recordamos el célebre fragmento del principio del cuento:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos (Cortázar 2004b, 123).

⁷⁸ Además podría tratarse de un juego de palabras ya que se traduce también por ‘explosión’, ‘estallido’, lo que se puede relacionar con la supuesta explosión o disparo de la pistola que se intuye entre los árboles en una de las ampliaciones.

Cortázar juega con las convenciones lingüísticas y rompe voluntariamente con la gramática para demostrar que no hay ninguna forma de narrar lo que ocurrió haciendo justicia a todos y cada uno de los incidentes. Volvemos a la propuesta de que el narrador *real* de la historia es una lente de una máquina fotográfica: “[...] bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo” (Cortázar 2004b, 125), esta manera de referirse al contexto enseña por un lado la confusión de tiempo y espacio –otro indicio del deseo cortazariano de escribir en contra de la lógica, de la relación causa-efecto convencional– y, por otro, recuerda a un guion cinematográfico, la descripción es extremadamente visual y en seguida evoca en la imaginación del lector una escena tipo *flashback*, subrayado por el cambio de la ubicación. Lo único que nos permite ir descubriendo lo que ocurre es lo que la lente se encuentra, mientras la narración cambia continuamente de la primera a la tercera persona, con algunas anotaciones entre paréntesis, que, como propone Valeria de los Ríos (2011), en algunos casos simplemente aclaran el texto “(porque escribo a máquina)” (Cortázar 2004b, 123); en otros son comentarios autorreflexivos sobre el personaje-narrador fragmentado, inseguro de su existencia en sí mismo o en otro, y de ahí sus referencias a sí mismo como si fuese otro: “(pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto)” (2004b, 128). Luego reflexionan sobre la imprecisión del lenguaje, como por ejemplo la imposibilidad de reflejar el momento exacto en un texto escrito mediante deícticos: “(qué palabra, *ahora*, estúpida mentira)” (2004b, 127); y por último, narran lo que sucede en la fotografía –en nuestra mente una imagen estática, inmóvil, inalterable– pero en este caso cambia a medida que progresa el relato: “(ahora pasa una gran nube casi negra)”⁷⁹ (2004b, 127). Como se ve, es imposible *elegir* un narrador único; además, Cortázar afirma que el que finalmente ejecuta esta tarea está muerto: “mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto”. Sobre lo que afirma Schiminovich: “Aun si aceptamos la hipótesis de esta supuesta

⁷⁹ Sin embargo, también se podría tratar de la mirada fija de Michel, muerto, tumbado en la isla, desde donde cuenta el relato y durante su recorrido cambia el cielo encima de él. Uno de los indicios para esta interpretación, se encuentra en la descripción final: “largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres” (Cortázar 2004b, 139), en la que *imagen* se puede interpretar como ‘fotografía’ o bien como el recorte que ve el muerto mirando hacia arriba al cielo.

muerte de Michel, no está claro cuándo es que ella ha acontecido, si en su cuarto del quinto piso de una casa parisiense o en la isla donde sorprendió a la pareja” (1972, 315). Esto recuerda inevitablemente a la citada muerte del autor que propone Roland Barthes.

Lo mismo se puede encontrar en Cortázar: el narrador, simbólicamente muerto, no resuelve preguntas, sino al contrario suscita dudas y estimula al lector para que halle la solución. También cabe mencionar otra tipología de Barthes que desarrolla en *La cámara lúcida*: el *operador* (en nuestro caso el fotógrafo) se convierte en el *spectrum*⁸⁰ (aquí, lo fotografiado); para el filósofo, el momento fotográfico se puede interpretar como metamorfosis del primer estado al segundo. En “Las babas del diablo”, el narrador supuestamente muerto está a la vez vivo, y podríamos decir que es el *spectrum* barthiano, donde los paréntesis anteriormente analizados nos enseñan tipográficamente el límite entre muerto y vivo, así que son en cierto modo elementos diegéticos de la historia, porque aquí entran en contacto dos mundos, la narración y la exégesis.



Fig. 1-4. Al ampliar la fotografía de lo que observa la mujer con notable angustia, de pronto, se puede apreciar en la imagen una pistola (Antonioni 1966, arriba: 58:28 y 01:04:58; abajo: 01:05:02 y 01:05:06).

⁸⁰ La razón de la elección de esta palabra es la relación que tiene en su raíz con “espectáculo” y, según Barthes, esto conserva lo terrible que existe en las fotografías, esto es, “el retorno de lo muerto” (2009b, 30).

La alteración de la fotografía podría definirse como elemento fantástico por antonomasia, de ahí que genere inquietud y malestar en el narrador. Un hecho casual como el de encontrarse cerca de la pareja fotografiada desencadena el desarrollo de una historia *criminal*: con el tiempo, la ampliación que ha hecho Michel de la foto –y que ha colgado en su salón como si se tratara de “una pantalla donde proyectan cine” (Cortázar 2004b, 136)– empieza a moverse, a contar la –otra– historia como si realmente fuese una fotografía animada –una película– de modo que *revive* la historia y entonces cambia el significado de lo ocurrido, a lo que se volverá más adelante. Mientras que en el cuento cortazariano la propia fotografía cambia su “contenido”, en *Blow-Up* el ente invasor ya se encuentra en la fotografía, pero a la hora de hacerla es invisible y solo mediante la ampliación del punto al que la mujer de la foto mira fijamente y con angustia, emerge el supuesto asesino. Así visto, la película es menos fantástica que el cuento, más fácilmente explicable basándose en la razón; sin embargo, cuando aquí el fotógrafo vuelve al parque donde había encontrado al hombre muerto, para tomar una fotografía testimonial, este ha desaparecido, y –como indica el guion y por tanto cobra mucha importancia este detalle– no quedan vestigios de hierba aplastada⁸¹. Luego encontramos en el protagonista la imaginación o el delirio sobre un crimen y su correspondiente muerto, tanto en la película como en el cuento. Este aspecto añade complejidad a la historia ya que es el símbolo derivado de la dificultad de contar la realidad-verdad, siendo esta algo tan intangible que solo la fusión de las ambigüedades hace justicia al mundo complejo. Piglia, en sus “Tesis sobre el cuento” afirma que “un cuento siempre cuenta dos historias” (2000a, 105), donde “el efecto de la sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (2000a, 106), y efectivamente el final presenta el desenlace, la sorpresa:

Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado. De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente

⁸¹ Así lo indica el guion: “THOMAS kneels down to look at the grass. He looks for any marks which the body might have left where it was stretched out. Close-up of THOMAS from above looking at the grass. It looks perfectly normal. Hardly a blade is bent” (Antonioni 1971, 112; ‘THOMAS se arrodilla para mirar la hierba. Busca alguna marca que el cuerpo pudiese haber dejado donde estaba extendido. Primer plano desde arriba de THOMAS mirando la hierba. Parece perfectamente normal. Apenas hay alguna hoja doblada’).

cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota (Cortázar 2004b, 138-139).

No se sabe si rompe a llorar por desesperación –porque se da cuenta de que está muerto–, por alegría de haber salvado al chico, por desorientación o por alivio porque todo ha terminado. Solo sacrificándose él puede salvar al chico, no obstante, este acto de heroísmo y de valor cívico ocurre después del incidente y no conscientemente en el momento, ya que durante el episodio piensa que se trata de un simple encuentro amoroso. La mujer –considerablemente mayor que el chico⁸²– se acerca molesta para exigir que le devuelva el carrete, proporcionándole así al chico la posibilidad de huir –la primera salvación–, y después volverá a salvarlo cuando ya ha cambiado el destino, y está tomada la foto, en la que discurre la historia una vez más, hasta que él grita, creyendo que no podrá resolver nada. Pero, a cambio de la vida del fotógrafo, el chico vuelve a escapar, esta vez consciente del posible engaño al que se vería sometido en el caso de que se quedara. Así, le ocurre al personaje lo que Piglia propone en “Nuevas tesis sobre el cuento” para el relato en sí:

El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión. El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos (2000b, 123-124).

En cierto modo encontramos también en el final de *Blow-Up* la teoría que desarrolla Piglia en el mismo ensayo, diciendo que “la verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama” (2000b, 135). El final de

⁸² En la película, en cambio, se trata de una pareja formada por un hombre mayor y una chica relativamente joven.

la película nos presenta una cancha de tenis en la cual unos mimos juegan con una pelota invisible y su público –también mimos– sigue el juego absorto. El fotógrafo al principio resulta algo perplejo ante tal absurdo, pero pronto entiende el sentido simbólico y se entrega hasta tal punto que devuelve la pelota invisible que “se había salido” de la cancha. Es decir, acepta la inclusión de elementos irreales, inexplicables en la vida normal; aquí se cruza la trama de la realidad-normalidad con la imaginación-anomalía, que habían venido conviviendo durante toda la película y, al final, desaparece de pronto todo del plano.



Fig. 5. Thomas grabado a vista de pájaro en el parque (Antonioni 1966, 01:46:00).

La prosa poética que nos brinda Cortázar y sus juegos con el lenguaje se trasladan a *Blow-Up* en silencios y miradas, ritmos y montaje, movimientos de la cámara que capturan planos perfectos –como las escenas del parque, o Thomas completamente solo grabado a vista de pájaro con el contraste con el verde hierba–. También las combinaciones de colores son dignas de mención: Antonioni dejó colorear algunas escenas para asegurar el tono ideal, y especialmente memorable es el papel que juega el lienzo morado en la escena del encuentro sexual de Thomas con dos aspirantes a modelos. El viento es un elemento fundamental, que puede simbolizar la inquietud y el desconcierto, de ahí que aparezca durante las escenas en el parque, donde no hay más que imagen, el sonido y movimiento del viento en los árboles; carecen de diálogo –con unas pocas excepciones– y así se intensifica la sensación que el director quiere transmitir.

También se rompe el silencio estremecedor del parque cuando Thomas reconstruye mediante sus ampliaciones lo que ocurrió en el parque y en el momento de la *revelación* se vuelve a escuchar el soplo del viento. Otro sonido importante es el de la pelota de tenis imaginaria en la cabeza de Thomas al final: primero no se percibe ruido alguno, pero cuando él ya acepta el juego con la pelota invisible y se integra, dentro de su cabeza se oye el constante *ping-pong* de la pelota. Dentro de la descripción del plató de rodaje llama mucho la atención la contraposición de los elementos rectilíneos y curvilíneos. Todo lo relativo a la ciudad transcurre en espacios rectangulares –por definición, fríos–, mientras que en el parque las formas son curvas –símbolo de la naturaleza–. Y de nuevo es al final, en el momento en el que se acepta la *fusión* de esos dos mundos, cuando aparecen a la vez las dos formas: la cancha rectangular en el parque circular.

Las dos obras se explican dentro de su contexto histórico-cultural, porque solo en él adquieren el significado que debe decodificar el receptor de la época. “Las babas del diablo” tiene lugar en París –escrito en el año de la Revolución cubana, 1959–, y se debe situar en el contexto de esa ciudad literaria por excelencia, herencia de los grandes escritores franceses; la máquina de escribir y el oficio del traductor también remiten a la esfera literaria. En cambio, *Blow-Up* se ambienta en un Londres moderno, gobernado por la música *pop rock* –los títulos de crédito los acompañan pistas del grupo de rock *The Yardbirds*–, y la primera escena nos lleva a un grupo de jóvenes cantando en un descapotable –los mismos mimos del final y así se cierra la película circularmente–, con rascacielos de fondo. Tanto el film como el cuento hacen hincapié en sus respectivos *cronotopos*⁸³. Michel, por ejemplo, recuerda “unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado)”⁸⁴ (Cortázar 2004b, 126), luego se

⁸³ Según el planteamiento de Mijaíl Bajtín en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica” que aclara que “vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989, 237), es decir, en este caso, se refiere al espacio París en los años cincuenta y al espacio Londres en los años sesenta, que también se ha ido denominando *Swinging London*.

⁸⁴ Se refiere aquí a Baudelaire que en este hotel escribió los primeros poemas de *Les Fleurs du Mal*; esta escena refleja por tanto la herencia de Apollinaire y Baudelaire a la vez. Además de ser otro ejemplo de la *bipolaridad* u otredad del narrador: dentro del paréntesis utiliza la primera persona y la tercera como si hablara de otro, pero en realidad hace referencia a la misma persona.

le reprocha el ser “culpable de literatura, de fabricaciones irreales” (Cortázar 2004b, 132), entre descripciones del paisaje urbano de París: Saint-Chapelle, Quai de Bourbon, el Sena, la rue Monsieur-le-Prince, etc. Thomas, en cambio, no se topa con ningún nombre específico de una calle –solo se revelan los números–, ningún edificio representativo de Londres, sino que limita la presencia a los rascacielos anónimos, el espíritu de Londres más que sus iconos famosos –ni una sola toma del Big Ben–, pero aun así es imposible no reconocerlo. La modelo célebre del momento –Veruschka von Lehndorff– o una escena de un concierto de *The Yardbirds* en el cual Jeff Beck, al lado de Jimmy Page, revienta su guitarra, tal vez tiene como origen el ansia de ventas del productor Carlo Ponti⁸⁵, o que Antonioni intuyó que el público mayoritario iba a ser anglosajón y se sentiría más identificado. Pero, sobre todo cabe decir que de este modo la película –estrenada siete años después de la publicación del cuento– *funciona*, y que, aunque haya existido alguna sorna, la decisión de cambiar la ubicación y el contexto fue deliberada. Del mismo modo en el que Cortázar hace *meta*-referencia a escritores y a la escritura/traducción –es decir, el oficio literario en su sentido más amplio– Antonioni lo hace con la pintura. Así se acumulan los planos cubistas y mantiene una conversación decisiva para el significado de la obra con el pintor Bill:

They don't mean anything when I do them – just a mess. Afterwards I find something to hang onto, like that, like, like... that leg. (*Points at a random line.*) And it sorts itself out and adds up. It's like finding a clue in a detective story⁸⁶ (Antonioni 1966, 16:04).

⁸⁵ Entre sus éxitos están las producciones de *La Strada* de Fellini, *Boccaccio* de Visconti y *Doctor Zhivago* de Lean. Efectivamente la película ha tenido una clara repercusión en la cultura popular: las películas *Blow Out* de Brian de Palma o *The Conversation* de Francis Ford Coppola se inspiran en ella. Y también en otros ámbitos, como en la música, se pueden encontrar influencias de este clásico, por ejemplo, el vídeo de Amerie “Take control” intenta ser un *remake* en pocos minutos de *Blow-Up*.

⁸⁶ ‘No significan nada cuando los hago –solo un caos–. Después encuentro cosas a las que aferrarme, como esa, como, como... esa pierna. (*Señala una línea aleatoria*). Y se ordena y se vuelve coherente. Es como encontrar una pista en una historia de detectives’. Polanski, a la pregunta de por qué ha elegido la estructura de planos cortos (de duración y dimensión) al principio de *La muerte y la doncella* (cfr. III.2.1.4.), para luego pasar al final que está rodado en un solo plano, contesta con una idea similar: “es como si cuando pinto me preguntases por la razón de cada una de mis pinceladas. Si uno empieza a pensar en ello es muy probable que acabe siendo incapaz de dar una sola pincelada” (Polanski 1995, 20).



Fig. 6. Bill señala una línea aleatoriamente (Antonioni 1966, 16:18).

La referencialidad tradicional desaparece aquí para el artista moderno, se refleja en el cuadro lo que sucede al ampliar la fotografía: al principio no hay nada y tras una observación más detenida se pueden empezar a vislumbrar detalles que dan las claves para la interpretación correcta de la investigación “policiaca”. Como en la película en sí —y en el cuento—, reencontramos la tradicional problemática de toda representación: “la imposible captación de la realidad, la inherente falta de realismo del arte, que es construcción, ampliación, estallido, interpretación de lo dado, ilusión y efecto óptico” (Pozuelo Yvancos 1999, 165). Cuando el fotógrafo enseña la ampliación del supuesto crimen a su amiga, ella afirma la idea a la inversa: juzga que el recorte parece ser un cuadro de Bill. El nexo entre la película y el cuento, esto es, la fotografía y el límite entre ficción y realidad, ayuda en el primer caso en un principio a desenredar el caos: el protagonista descubre el crimen y se explica la situación extraña del parque; sin embargo, en el segundo caso, introduce el caos, puesto que el autor de la fotografía tenía una historia formada en su cabeza que por la *metamorfosis* de la fotografía resulta ser falsa.

Los dos géneros de la modernidad en los años sesenta, el cuento y el cine, se reúnen aquí gracias a la adaptación de Antonioni de forma ejemplar. Ya el propio cuento nos muestra explícitamente los rasgos de la modernidad: cita a uno de sus “padres”, Apollinaire, que con sus *Calligrammes* funciona como sinécdoque para la literatura igual

que ocurre con el *pop rock* en la música de *Blow-Up*. Tanto Cortázar como Antonioni ilustran –aquel con la palabra, este con la imagen– la pérdida de la racionalidad a la hora de recrear el mundo en un plano ficticio, mediante recursos de corte vanguardista, oponiéndose así al realismo literario, fotográfico, cinematográfico y pictórico. Además, revela que los dos conciben la violencia como un aspecto intrínseco del ser humano que se exterioriza aquí mediante el crimen individual, cubierto en una nebulosa ya que el lector nunca sabrá qué ocurrió realmente, que sirve como punto clave del misterio de lo humano, así como la intriga que experimenta el fotógrafo y su necesidad de salvar al inocente. La fascinación por el crimen, y el impulso hacia lo sensacionalista se verán también en los siguientes ejemplos.

III.1.1.2. BORGES POR CAMMELL Y ROEG

El otro, el mismo
Jorge Luis Borges

Este capítulo no examina una adaptación canónica de una obra literaria –aún menos que en el caso de *Blow-Up*–, ni siquiera la inspiración en un cuento concreto, en este caso de Borges, sino que quiere acoger las miradas, las ideas y las preocupaciones de manera más amplia; en resumen, la concepción de la vida que se halla en las historias del escritor argentino. La película *Performance*, de los cineastas Donald Cammell y Nicolas Roeg⁸⁷, de 1970⁸⁸, tuvo como meta, en lugar del enfoque más normativo de transferir un cuento de la página a la pantalla, absorber mediante el lenguaje visual el espíritu del universo borgeano. Puesto que se trata de una película experimental y compleja, y las alusiones podrían pasar desapercibidas sin alguna mención explícita, se

⁸⁷ Es la película primeriza de cada uno de los dos directores, pero mientras que para Roeg fue el comienzo de lo que sería una carrera larga y muy exitosa, la de Cammell menguó después del debut, que se convirtió rápidamente en un film de culto. Probablemente es esa la razón por la que muchos estudiosos apuntan o reconocen a Roeg en un primer lugar, aunque según Rowlandson, “Cammell wrote the screenplay and developed the Borgesian labyrinthine plot” (2013, 333; ‘Cammell escribió el guion y desarrolló la trama borgeana laberíntica’).

⁸⁸ La fecha de la realización es 1968, pero no se estrenó hasta 1970.

puede hallar varios guiños a lo largo de la película que, según Gomez citando a Roeg, se incluyeron con el fin de ayudar al público a entender la interrelación y la presencia substancial del autor (Gomez 1977). Así se ve, por ejemplo, a los gánsteres leyendo *Antología personal* en el coche, en los créditos se vuelve a ver la portada, uno de los protagonistas lee en voz alta un trozo de un cuento, y la imagen de Borges se verá en un momento crucial de la película. *Performance* es un ejemplo en el que se ha conseguido romper con los límites entre lo verbal y lo visual, ya que el primer elemento renace a través del segundo, en el que vuelven a prosperar las inquietudes fundamentales que se encuentran en gran parte de la obra de Borges. Este fenómeno es muy similar a lo que se presencia en *Blow-Up*, aunque en este caso se lleva aún un paso más allá al no basarse en la esencia de una historia, sino en la de una obra literaria en su conjunto. Rowlandson resume todos los puntos de encuentro entre el contenido de la película y de la prosa de Borges:

the narrative involves the pairing of opposite characters, the *doppelgänger*, identity dissolution, distorted time, dreams and visions, fantasy and reality, violence and artistic passivity. The film also makes use of the symbols that are emblematic of Borges's work: mirrors, books, labyrinths and guns. Lastly, the film develops a curiously Borgesian conflation of text and meta-text. In this sense the relationships and transformations of the actors mimic the character dynamics of the narrative, actors are confused with subjects; the cast becomes the plot⁸⁹ (2013, 335).

Se podría decir que de del mismo modo en que Borges renovó la literatura y cuestionó “el propio quehacer literario: las condiciones en que la obra es producida, los límites en los que se mueve el trabajo del artista y del escritor. Para él, todo parecía ser posible: desde crear un mundo (el Verbo original), hasta ocultarlo y disolverlo como realidad objetiva” (Jozef y Hernández 2007, 37), los cineastas, sin perder la estética nunca

⁸⁹ ‘la narrativa incluye el emparejamiento de personajes opuestos, el *doppelgänger*, la disolución de identidad, tiempo distorsionado, sueños y visiones, fantasía y realidad. La película también utiliza los símbolos emblemáticos de la obra de Borges: espejos, libros, laberintos y pistolas. Finalmente, el film desarrolla una fusión curiosamente borgeana del texto y metatexto. En este sentido las relaciones y transformaciones de los actores imitan las dinámicas de los personajes de la narrativa, los actores se confunden con los temas, el reparto se convierte en trama’.

de vista, cuestionan los modelos tradicionales del género canonizado y recrean una atmósfera nueva que se inscribe en la contracultura y en una propuesta innovadora de la representación escénica posmoderna. Además, la crisis formal de la representación se equipara con el contenido, puesto que la cuestión central de la película es la crisis de identidad, reflejando así la temática borgeana del *doppelgänger*.

El film se puede resumir con aparente facilidad: uno de los protagonistas, Chas, un gánster londinense, se escapa de su jefe y de la ley después de matar a un rival suyo en un acto de oposición (quizá incluso provocación) a su jefe. De casualidad escucha una conversación sobre una habitación que se queda vacía, se hace pasar por amigo de la chica cuya conversación ha interceptado y se ofrece como nuevo inquilino. Turner, el dueño, retratado por Mick Jagger, primero rechaza su propuesta, pero pronto cambia de opinión porque está encantado con toda la energía que tiene. Sin embargo, el choque de los dos conlleva la fusión de sus respectivos mundos de manera inesperada. El desplazamiento de Chas de su mundo criminal al refugio de contracultura de Turner se subraya con el hecho de que el piso en el que solía vivir antes era meticulosamente ordenado, mientras que su nuevo entorno es desordenado y caótico. El carácter de los dos protagonistas no podría ser más opuesto, tal como lo describe Neil Sinyard, lo que vaticina una unión difícil:

Chas (Fox) is a traditional conservative male – macho, hard, obsessed with personal appearance, tidy, and with his feet in the real world. This is the image he projects, and sees, of himself. By contrast, Turner (Jagger) is deviant, sensual, bisexual and a counter-culture opposition to Chas’s conservatism. The two, in other words, are so sharply divided, as almost to belong to different worlds, or different films: *this* film will throw them violently together⁹⁰ (1991, 17).

⁹⁰ ‘Chas (Fox) es el hombre tradicional conservador –macho, duro, obsesionado con la apariencia personal, ordenado y con los pies en la tierra—. Esta es la imagen que proyecta y cómo se ve a sí mismo. Por el contrario, Turner (Jagger) es perverso, sensual, bisexual y la oposición de la contracultura al conservadurismo de Chas. En otras palabras, los dos están tan pronunciadamente divididos que casi pertenecen a mundos diferentes, o a películas diferentes: *esta* película los juntará violentamente’.

Durante la segunda parte, la convergencia de sus vidas lleva a un intercambio y una difuminación de identidades que se pronostica ya sutilmente desde la pregunta de Turner, “If you were me, what would you do?”⁹¹ (Cammell y Roeg 1970, 57:41), cuando Chas quiere mudarse a su casa. Aunque en la primera parte de la película la identidad de Chas parecía estable, ahora atraviesa múltiples cambios de imagen y de ropa que adquiere el rol de disfraz para permitir la incorporación de nuevas características en su personalidad. Uno de los ejemplos más obvios de cómo cambian físicamente es el pelo: utiliza pelucas con el pelo largo como Turner y este, a su vez, se muestra con el pelo peinado como si lo tuviera corto reflejando un estilo que recuerda al mundo gánster de Chas.

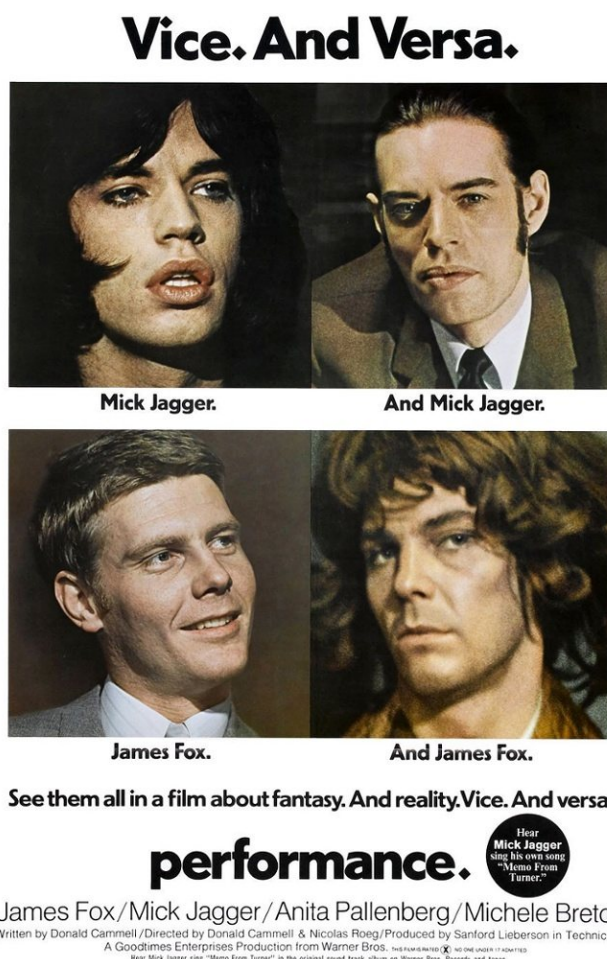


Fig. 7. Ya desde el cartel de la película se enfatiza la importancia de la fusión de los dos personajes.

⁹¹ ‘Si fueras yo, ¿qué harías?’.

Una de las preocupaciones que no se halla en Borges, pero sí en Cammell y Roeg, es la de la dualidad de lo masculino y femenino. Ellos consiguen yuxtaponer lo masculino y lo femenino visualmente mediante el uso de los espejos y así romper los límites entre el cuerpo de Chas y su amante femenino de manera que la demarcación entre uno y otro se borra y se desintegra. Ahora bien, aunque Borges no habla de esta temática, el símbolo del espejo sí es muy recurrente en su obra, que transmite, por ejemplo, el desdoblamiento del ser, o el vacío infinito, como por ejemplo en su poema “Los espejos”:

Yo que sentí el horror de los espejos
No sólo ante el cristal impenetrable
Donde acaba y empieza, inhabitable,
un imposible espacio de reflejos [...]
Espejos de metal, enmascarado
Espejo de caoba que en la bruma
De su rojo crepúsculo disfuma
Ese rostro que mira y es mirado (1984, 814).

A pesar de que el escritor probablemente nunca se imaginaría esta interpretación, parece por lo menos posible que para Cammell fue una inspiración directa en las imágenes del film en las que se utiliza el espejo para reflejar la fragmentariedad de la identidad⁹².

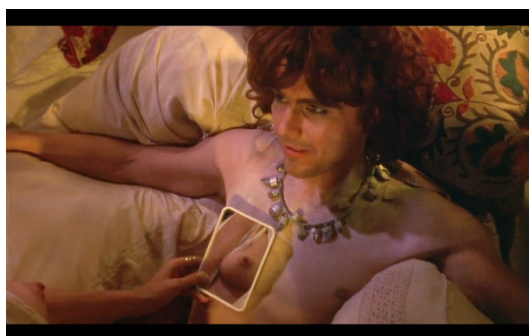


Fig. 8. (Cammell y Roeg 1970, 01:22:21)

⁹² Se podría relacionar con el mismo poema también el momento en el que se revela que Turner vive recluido porque se está escondiendo del mundo después de haber tenido una visión de su demonio en el espejo que le asustó demasiado al ver en ella su propia maldad. Así dice Borges en el mismo poema: “Me pregunto qué azar de la fortuna / Hizo que yo temiera los espejos” (1984, 814).



Fig. 9-10. Cammell y Roeg, mediante el uso del espejo, borran los límites corporales (Cammell y Roeg 1970, 01:22:33 y 01:22:48).

Hay dos cuentos que se han citado como influencias más inmediatas para la película: “El Sur” –Turner lo recita en una escena de la película, por lo que ha sido el aspecto más comentado de la película en relación con Borges– y “La muerte y la brújula”⁹³. En el primero, un académico se acerca al mundo de la violencia y del crimen a través de los libros y su imaginación –a Turner, paralelamente, le fascina el mundo violento y criminal–, y por una herida es llevado a un sanatorio y a partir de ahí el tiempo se funde. El lector, según el propio Borges, no sabrá si la segunda parte del cuento es realidad o sueño, si realmente va al Sur a morir una muerte heroica enfrentado a un compadrito como parte del mundo gauchesco, tal como él siempre había soñado, o si en cambio sigue siendo un deseo ilusorio y permanece todo el tiempo en el sanatorio. Así relata el escritor los indicios que ha ido esparciendo a lo largo del cuento para que esta interpretación sea posible:

Todo lo que sucede después que sale Dahlmann del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de septicemia, como una visión fantástica de cómo hubiera querido morir. Por eso hay leves correspondencias entre las dos mitades del cuento: el tomo de *Las mil y una noches*, que figura en ambas partes, el coche de plaza que primero lo lleva al sanatorio y luego a la estación; el parecido entre el patrón del almacén y un empleado del sanatorio, el roce que siente Dahlmann al hacerse la herida

⁹³ Rowlandson analiza también el paralelismo de la película con el libro de cuentos *El informe de Brodie*, para ello véase William Rowlandson, “Can You See the Picture of Borges?” The Haunting Presence of Borges in Donald Cammell’s 1970 Film *Performance*, *Forum for Modern Language Studies*, Oxford University Press, vol. 49, núm. 3 (2013): 332-346.

en la frente y el roce de la bolita de miga que le tira el compadrito para provocarlo (Borges en Irby, Murat y Peralta 1968, 34).

Esta posibilidad de doble lectura es lo que asoma también en la película, ya que se podría discutir que el encuentro con Turner en realidad solo ocurre en la imaginación de Chas y también aquí “Cammell and Roeg employ visual tricks and delicate links to connect the first and the second parts of the film”⁹⁴ (Rowlandson 2013, 338) que permiten la doble interpretación, como se verá más adelante. “La muerte y la brújula” no se nombra explícitamente, pero hay varias referencias más sutiles: para empezar, la estructura del relato, en el que un policía intenta descifrar una serie de homicidios que profetizan el siguiente asesinato a modo de rompecabezas geométrico y que solo se resuelve cuando el propio policía entra en el laberinto que tejió el asesino para él y se convierte en su última víctima. Esto se refleja, tal como lo expone Joseph Lanza, en

Performance’s own geometric murder when Chas aims his gun precisely at the section of Turner’s head that corresponds to the patch of hair Chas mysteriously leaves on the chauffeur’s scalp. The connection becomes more obvious when Borges’s photograph flashes in a shattered looking glass as the camera takes us on a visceral tracking shot down Turner’s punctured skull⁹⁵ (en Rowlandson 2013, 333).

Tal vez no fuera coincidencia que se evoque a Borges justamente en el momento en el que Turner sufre una herida en la cabeza, ya que el escritor, en las Navidades de 1938, tuvo un accidente que resultó también en una herida en la cabeza que se infectaría y conllevaría alucinaciones –el cuento “El Sur”, donde Dahlmann sufre visiones bajo los efectos de la fiebre, es altamente autobiográfico en este sentido–. Lo que a primera vista

⁹⁴ ‘Cammell y Roeg emplean trucos visuales y enlaces delicados para conectar la primera y segunda parte de la película’.

⁹⁵ ‘el asesinato geométrico de *Performance* cuando Chas apunta su pistola exactamente a la zona de la cabeza de Turner que se corresponde con el trozo de pelo que Chas deja misteriosamente en el cuero cabelludo del chófer. La conexión se hace más evidente cuando la fotografía de Borges destella en lo que parece cristal roto mientras la cámara nos lleva a un plano-secuencia visceral a través del cráneo perforado de Turner’.

parece quedarse en lo anecdótico, según Emir Rodríguez Monegal, tendría una importancia vital para el futuro literario de Borges:

En cierto sentido, el accidente representa una acción simbólica: muerte y resurrección. Después del accidente (la prueba, la ordalía), Borges reaparece transformado en un escritor distinto, engendrado sólo por sí mismo. Antes del accidente era un poeta, un crítico de libros; después del accidente será el redactor de arduos y fascinantes laberintos verbales, el productor de una nueva forma, el cuento que es a la vez un ensayo (1976, 92).



Fig. 11-16. El camino que hace la bala al entrar en la cabeza de Turner (Cammell y Roeg 1970, de arriba a abajo y de izquierda a derecha: 01:42:01, 01:42:02, 01:42:02, 01:42:03, 01:42:04 y 01:42:05).

Hay otra analogía con “La muerte y la brújula” que es mucho más recóndita y por supuesto no es la única explicación de la escena, pero dada la gran cantidad de referencias que existen, es, por lo menos, posible que Cammell quisiera jugar con el intertexto a escondidas: uno de los muchos juegos de palabras que se hallan a lo largo del film es el de *dyed* (‘teñido’) y *died* (‘muerto’) cuando Chas aparece con su pelo normal que antes llevaba teñido de rojo. Aquí repite la palabra rojo dos veces seguidas, y el asesino del policía en “La muerte y la brújula” se llama Red Scharlach, que significa ‘rojo rojo’, del inglés *red* (‘rojo’) y *Scharlach* en alemán (‘rojo’ o ‘escarlata’). De una manera similar en la que Borges juega con dos palabras que significan lo mismo, Cammell y Roeg adaptan el juego al utilizar palabras homófonas para crear confusión además de incluir encubiertamente el nombre del asesino del cuento junto a la idea de que al cambiarse de disfraz se puede matar a una de nuestras identidades⁹⁶.

Lo que esta escena también augura visualmente es el solapamiento total de las dos identidades, que llega a tal punto que Turner parece estar en control de la mente de Chas e incluso aparece durante una de sus alucinaciones inducidas por drogas, durante las cuales se manifiesta en el rol de su antiguo jefe, Flowers. Esta fusión llega a su clímax en la última escena, en la que se implica que el asesinato es, a la vez, un suicidio. Después, Chas se aleja en el coche de Flowers y al mirar por la ventana, el espectador verá que ahora tiene la cara de Turner. Por tanto, surge la duda de quién es quien ha muerto realmente. Esto, de nuevo, se podría relacionar con el juego de palabras que se acaba de mencionar y el “rojo rojo” del cuento si siguiéramos el análisis de Carlos Cañeque, esto es:

⁹⁶ Es discutible si Christ tiene razón cuando afirma que no se pueden encontrar juegos de palabras tan elaborados en la prosa de Borges para crear el equivalente textual de la temática del doble y del hombre muerto que no sabe que está muerto, pero la segunda parte de su afirmación, sobre el uso de estos en *Performance*, sí merece la pena citarse: “In such textual locations as this, we are, I think, not in the presence of self-indulgent wit and certainly not in the face of meaningless dialogue as so many critics have argued. Rather, we are exposed to high mimesis, to the invention and technical achievement, that leads us to see how Cammel [sic], on the basis of Borges, has carried script writing in a new direction and cult films to a new degree of intellect” (Christ 1976; ‘En tales ubicaciones textuales es donde, creo, no estamos ante la presencia de humor autocomplaciente y, desde luego, no frente a diálogos sin sentido como tantos críticos han sostenido. Más bien, estamos expuestos a un mimetismo elevado, a la invención y el desarrollo técnico que nos lleva a entender cómo Cammel [sic], basándose en Borges, ha llevado la escritura de guion en una nueva dirección y las películas de culto a un nuevo nivel de intelecto’).

Si descomponemos Lönnrot en Lönn-rot, encontramos que «rot» en alemán significa rojo. [...] Se puede entender que Scharlach es una duplicación de Lönnrot, que le hace de espejo; como el triángulo se duplica decisivamente en un rombo. Scharlach refleja el laberinto de Lönnrot y le lleva a cometer lo que casi se podría considerar un suicidio (1995, 93).

Hay que matizar que, como aclara Balderston (2000, 97), realmente “Lönnrot” no es un apellido alemán sino sueco y por tanto la última sílaba significaría “raíz”, es decir, la interpretación de Cañequé no parece haber sido la intención de Borges. Sin embargo, este conocimiento no quita la posibilidad de que Cammell sí lo entendiese de esta manera y puesto que es su lectura del cuento la que ha salpicado la pantalla, es, desde luego, posible que coincidiese con Cañequé.

Si se lee la descripción de Gerard Loughlin sobre la cinematografía de Roeg – aunque en este caso haga referencia a *The Man Who Fell to Earth*, es una descripción válida en general– podríamos utilizarla sin cambiar ni una palabra para describir el estilo de Borges: “he refuses a straightforward narrative structure, a zero degree of dissonance between the story and its telling. The narrative is often elliptical, and uses analepses that may be either recollections or premonitions, or even pure fantasies, scenes from another story, [another film]”⁹⁷ (2004, 231). Es decir, tanto escritor como cineastas quieren reflejar con la forma el contenido, otro indicio de que no es necesariamente la adaptación canónica la que consigue transmitir la esencia de un autor o una obra específica, sino que lo pueden ser también la inspiración y la absorción de los métodos. En los dos casos, además, se insiste en la circularidad de la historia, los personajes y el tiempo –solo hace falta recordar “Las ruinas circulares” de Borges–, por un lado, y por otro, los cortes discordantes que le dificultan al espectador de *Performance* seguir la historia de manera lineal, lo que, según Gomez, nos obliga “to see that the most divergent forms of life–the business world and the underworld, the underworld and the underground–turn out to be

⁹⁷ ‘rechaza una estructura narrativa directa, un ángulo de cero grados de disonancia entre la historia y su forma de narrarla. La narrativa es a menudo elíptica y hace uso de analepsis que pueden ser recuerdos o premoniciones, o incluso pura fantasía, escenas de otra historia, [de otra película]’.

mirror images of each other”⁹⁸ (1977, 149), a lo que se añade la estructura cíclica del film mismo.

Tal como lo expone Hans-Thies Lehmann, “in Performance Art, the action of the artist is designed not so much to transform reality external to them and to communicate this by virtue of the aesthetic treatment, but rather to strive for a ‘self-transformation’”⁹⁹ (2006, 137). Esto se ha visto en los dos protagonistas, que en ocasiones ni siquiera saben si están representando una *performance* o si ellos y su doble llegan a un solapamiento absoluto¹⁰⁰. Y no solo los protagonistas de la película terminarán con la última *performance* que es la del suicidio-asesinato, sino que la siguiente anécdota demuestra hasta qué punto Borges influyó en el pensamiento de Cammell a lo largo de su vida, junto a la escena final de la que sería su película más exitosa. En 1996, casi treinta años después de que emprendiera el proyecto filmico de *Performance*, se suicidó con un disparo en la cabeza y su mujer relata la siguiente historia, que, aunque por supuesto puede haber sido exagerada, sigue pareciendo notable:

Donald lived for a while after he was shot. No-one really knows exactly how long, whether it was ten minutes or twenty or thirty. During that time he was very lucid. One of the things he said was: “Can you see the picture of Borges?” Which of course refers to the moment in *Performance* when you have the bullet going into the head¹⁰¹ (en Rowlandson 2013, 332).

De esta manera, el final de la vida de Cammell se parece al final de *Performance*, y también de la secuencia final de *Blow-Up*, ya que en todos se difuminan los límites

⁹⁸ ‘para ver que las formas más divergentes de la vida –el mundo del negocio y el bajo mundo, el bajo mundo y el subterráneo– resultan ser imágenes especulares la una de la otra’.

⁹⁹ ‘en el arte de la *performance*, la acción del artista a menudo está diseñada no tanto para transformar la realidad externa a ellos y comunicarlo a través del tratamiento estético, sino más bien para luchar por una «auto-transformación»’.

¹⁰⁰ Sobre las relaciones de los actores y cómo el contenido de la película se introdujo en sus vidas, véase Rowlandson, “Can You See the Picture of Borges?”.

¹⁰¹ ‘Donald siguió vivo un rato después de haber sido disparado. En realidad nadie sabe exactamente cuánto, si fueron diez, veinte o treinta minutos. Durante ese tiempo estuvo muy lúcido. Una de las cosas que dijo fue: «¿Puedes ver la imagen de Borges?» Que, por supuesto, hace referencia al momento de *Performance* en el que se ve que la bala entra en la cabeza’.

entre lo real y de lo imaginario. Según Gomez, “whereas Antonioni appears to be having a little joke on the audience by making the photographer disappear altogether just before THE END sign is flashed on the screen, the ending of *Performance* is consistent with the themes and techniques that we have seen throughout the film”¹⁰² (Gomez 1977, 152).

III.1.2. CRÓNICAS CRUENTAS

En *Blow-Up* y “Las babas del diablo” se provoca el crimen al capturarlo con la imagen, y su reconstrucción es a la vez su construcción. En cambio, ocurre lo contrario en las crónicas *Plata quemada* de Ricardo Piglia y *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, en las cuales el rescate tiene lugar décadas después, por lo que se inspecciona también el problema de la erosión del tiempo, y, en ambos casos, cómo se reconstruyen sucesos que se inspiran en hechos reales. La crónica literaria tiene una larga historia en el ámbito hispanoamericano, y el discurso periodístico, como afirma Aníbal González, tiene una presencia significativa

no en forma determinista, sino como un ejemplo más en una amplia estrategia de disimulo textual: el uso sistemático de uno o más discursos para ocultar a otros discursos, en una suerte de mimetismo textual que obstaculiza la búsqueda de sentido del texto. Desde las solapadas novelas del periodo colonial hasta las novelas naturalistas de fines del siglo XIX, la novelística hispanoamericana ha insistido con frecuencia en su veracidad periodística tan solo para luego retirar lo dicho y oscurecerlo con elementos ficcionales (González 2006, 241).

Aunque el crítico se refiere aquí a las novelas del XIX, nos parece que el fenómeno sigue vigente en las dos crónicas de las que se ocupará esta sección, aunque estas lo llevan un paso más allá a la novelización absoluta de la verdad. En el bloque “Los entresijos de

¹⁰² ‘mientras que Antonioni parece gustarle una pequeña broma al público al desaparecer al fotógrafo del todo justo antes de mostrar el letrero EL FINAL en la pantalla, el final de *Performance* es consistente con los temas y las técnicas que hemos visto a lo largo de la película’.

la política” se incluirán más ejemplos como, por ejemplo, *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh (cfr. III.2.2.1.) o *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, también de García Márquez (cfr. III.2.1.2.). Estas obras se diferencian de otras, como *Pase libre: La fuga de Mansión Seré* y *La noche de los lápices* (cfr. III.1.4.) o *Los chicos de la guerra* de Daniel Kon (cfr. III.2.2.6.), respectivamente una autobiografía y dos estudios periodísticos con testimonios reales que prescinden de la novelización, aunque no debe entenderse esto como una ausencia de estilo literario. Las dos obras de este capítulo suponen casos excepcionales: García Márquez, por un lado, crea un laberinto cronológico que revela al lector desde las primeras palabras qué final tendrá, pero aun así consigue inquietarlo a lo largo de la narración; y, por otro lado, Piglia juega con la incertidumbre que experimenta el lector por no saber qué es verdad y qué no, lo que demuestra que el hecho de que escribiera la novela “como si se tratara del relato de un sueño” (Piglia 2009, 226), efectivamente se percibe como tal.

III.1.2.1. EL CRIMEN DE HONOR EN *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

Una crónica es un cuento que es verdad.
Gabriel García Márquez

Un lunes de enero de 1951, en el pueblo de Sucre en Colombia, tiene lugar un crimen de honor: dos hermanos asesinan a un aldeano, Cayetano Gentile, el día después de la boda de la hermana de ellos, porque esta le señaló como quien le había quitado la virginidad antes de su matrimonio. La víctima pasará a la historia como Santiago Nasar, protagonista de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. El escritor tenía en el momento del crimen tan solo veintitrés años, y tendrían que transcurrir exactamente treinta hasta que en 1981 publicara el acaecimiento en su libro. García Márquez no era un simple testigo presencial que supo de lo ocurrido, sino un íntimo amigo del asesinado. A otro amigo, Plinio Apuleyo Mendoza, le revela que encontró la solución de introducir un narrador que por primera vez era él mismo “que estuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la

novela”¹⁰³ (en Mendoza 1998, 46). Igual que el narrador, no presencié el crimen sino que se enteró *a posteriori*, a diferencia de casi todos los otros personajes del libro –con la excepción del propio Santiago Nasar–, e incluso del lector, a quien se le advierte con la primera frase: “El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” (García Márquez 2007, 9). El lector, además, ya está prevenido desde el propio título, que implica una parodia de la crónica porque “el orden de articulación lógica de la *Crónica* entra en contradicción con la anticipación, fatal, ineluctable, de *una muerte anunciada*” (Ferro 1998, 220)¹⁰⁴. Este saber desde el principio será una constante a lo largo de la obra porque pone al lector en la tesitura de tener por un lado la esperanza de que se salve, y por otro la inquietante certeza de que es imposible que esto se cumpla. Según Markič no es solo el contenido sino también la gramática la que crea una inicial vacilación debido a que

la perífrasis verbal con el verbo auxiliar en imperfecto *iban a matar* indica una perspectiva cursiva desde el punto de vista aspectual, sus valores temporales (posterioridad), aspectuales (inminencia de la acción) y modales (intención) le conceden un matiz de anticipación. En cierto sentido el narrador deja al lector en suspense ya que con la perífrasis verbal no se expresa explícitamente si la acción llega a su final o no, quedando abiertas las dos posibilidades (2013, 294).

Sin embargo, Markič concede que unas líneas más tarde sí se resuelve la duda al mencionar “las mañanas que precedieron a su muerte” (2013, 294)¹⁰⁵. En la adaptación filmica, del italiano Francesco Rosi, *Cronaca di una morte annunciata* de 1987, no se

¹⁰³ Rodríguez Mansilla propone que uno de los objetivos es “destruir la autoridad que detentaría el sumario. Así, la crónica desafía el documento legal. El narrador en tanto cronista se vuelve un investigador pues la elaboración de una crónica supone un ejercicio de indagación histórica y en ella se cuestiona en todo momento el contenido de dicho sumario a partir de hallazgos propios” (2006, 300). Como se verá, esto mismo ocurrirá también en *Operación Masacre* y los hallazgos a manos de Rodolfo Walsh.

¹⁰⁴ Véase “Parodia de la escritura de los dramas de sangre: *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez” en *El lector apócrifo* de Roberto Ferro para un análisis detallado sobre la parodia en *Crónica de una muerte anunciada*.

¹⁰⁵ Para un análisis más detallado sobre las perífrasis verbales en la novela, véase el artículo de Jasmina Markič “«El día en que lo iban a matar». Las perífrasis verbales en *Crónica de una muerte anunciada*” en *Colindancias*, 4 (2013): 289-303.

anuncia de inmediato, aparte del título, y habrá que esperar un cuarto de hora hasta que se mencione por primera vez la muerte programada del protagonista¹⁰⁶. Aquí se refiere a Santiago Nasar y la razón por la que volvió: “perché era il mio migliore amico e non riesco a dimenticare”¹⁰⁷ (Rosi 1987, 16:10), es decir, se acerca más a la realidad que el libro, en el que da la impresión de que tienen una relación más de convivencia que de profunda amistad. La película, en cambio, se abre con un fragmento literal de la novela que en esta aparece un poco más tarde: “Sono tornato dopo ventisette anni a questo paese dimenticato per cercare di ricomporre con tante schegge sparse lo specchio rotto della memoria”¹⁰⁸ (1987, 05:51). Las dos obras llevan a cabo entonces un minucioso trabajo de reconstrucción de los hechos desde la víspera del asesinato, hasta el día después, en el libro llamados “aquel domingo indeseable” (García Márquez 2007, 53), “aquel lunes ingrato” (2007, 9), “aquel lunes absurdo” (2007, 85) y “un martes turbio” (2007, 90)¹⁰⁹.

La historia se relata con cierto aire de leyenda, anotando que “de todos modos es como si ya estuviera muerto” (2007, 117) solo por la amenaza, así incluso antes de salir de casa se describe su mano como “helada y pétrea, como una mano de muerto” (2007, 20) y antes de que lo maten, cuando un amigo suyo intenta pararlos haciéndoles creer que Santiago supuestamente lleva una pistola consigo, la respuesta de uno de los hermanos es: “los muertos no disparan” (2007, 124). Todos los avisos pasan inadvertidos y todos los intentos –aunque con poco ímpetu– de los paisanos de evitar la consumación del crimen fallan. El problema principal aquí no es que realmente haya sido imposible pararlo, sino que el pueblo en sí requería y esperaba que se resolviese el asunto de honor de esta manera. Por un lado son las “coincidencias funestas” (2007, 18-19) las que llevan

¹⁰⁶ La primera mención ocurre en el minuto catorce con “Fino al lunedì dalla sua morte” (14:10; ‘Hasta el lunes de su muerte’).

¹⁰⁷ ‘Porque era mi mejor amigo y no consigo olvidarlo’.

¹⁰⁸ ‘He vuelto veintisiete años más tarde a este pueblo olvidado para intentar recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria’. El original dice: “Volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria” (García Márquez 2007, 12-13) y en el libro los años aquí omitidos ya se habían mencionado al principio, “me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato” (2007, 9).

¹⁰⁹ Myrna Solotorevsky observa “la configuración de un mundo mítico [...] realizada por la presencia de determinados ritos” (1984, 1086), como por ejemplo la reiteración con la que se narran los últimos momentos en los que diferentes personas ven a Santiago Nasar y nombra la aquí citada “mención de los tres días en que transcurre la diégesis, cada uno acompañado de su correspondiente calificativo” (1984, 1087) que suscita un “análogo efecto ritual” (1984, 1087).

al asesinato de Santiago, pero por otro un instructor del sumario encuentra al pueblo “en carne viva” (2007, 113) cuando vuelve unas semanas después para inspeccionar el caso. Si no hubiese sido por el deber moral que esta sociedad ejercía sobre los hermanos Vicario, en cambio, probablemente nunca habría ocurrido la tragedia, porque ellos sí que trataron de encontrar un impedimento para llevar su venganza a cabo. Toda la mañana cuentan una y otra vez que van a matarlo, afilan los cuchillos en público, los enseñan, incluso atrasan el asalto más de lo previsto, lo que proporcionaría tiempo a quien quisiera impedirlo, pero no tienen éxito en su intento desesperado de ser interceptados y no tener así que salvar de esta manera tan sangrienta la honra de la familia. Este detalle fue la razón principal por la que García Márquez finalmente decide escribir esta crónica, así cuenta:

Sin embargo, la verdad de fondo es que el tema no me arrastró de veras sino cuando descubrí, después de pensarlo muchos años, lo que me pareció el elemento esencial: que los dos homicidas no querían cometer el crimen y habían hecho todo lo posible para que alguien se lo impidiera, y no lo consiguieron. Es eso, en última instancia, lo único realmente nuevo que tiene este drama, por lo demás bastante corriente en América Latina (en Mendoza 1998, 46).

Es decir, el crimen en sí no tenía ningún interés específico, pero incluso siendo así, el autor podría haber optado por la manera típica de la novela policial, sin embargo, crea un nuevo modo de narrar, ya que desde el principio se sabe todo, lo que Ibáñez clasifica como la “deconstrucción del policial” (2008) o Ana María Shua como “el anti-policial absoluto” (2015)¹¹⁰. Según Ibáñez, la pregunta que aquí se hace no es quién cometió el crimen sino por qué lo cometió; sin embargo, podría ser que no es por qué lo mataron, sino que la verdadera cuestión es si Santiago Nasar fue culpable y, por tanto, si se hizo justicia o no: como dice García Márquez, en el mundo latinoamericano, si efectivamente le hubiese quitado la honra a la novia, no se cuestionaría su culpabilidad

¹¹⁰ No obstante, como se verá más adelante, el autor afirma haber mantenido características de este género e incluso dijo que “el tema tiene la estructura precisa de una novela policíaca” (García Márquez en Mendoza 2005, 101).

con el subsiguiente deber de los hermanos de vengarse. El lector, entonces, espera hasta el final que se le descubra algo, que el misterio se resuelva de algún modo. Pero aquí hay otra novedad narrativa porque no se resuelve ningún misterio, solo surgen más y más preguntas sin respuesta. Lo único que se le ofrece al lector es la descripción pormenorizada de cómo se llevó a cabo el crimen, dándole con cada recuento más detalles. Este volver a los acontecimientos da la sensación de producirse dentro de los pensamientos del amigo del muerto, que intenta una y otra vez descubrir todos los factores del crimen para llegar a una respuesta que él y todo el pueblo llevan buscando durante los últimos veintisiete años. Sin embargo, fracasa en el intento, y sigue sin poder dar una respuesta clara a si Santiago Nasar era culpable o no. Es decir, “lo que *no* está en la novela es en gran parte lo que simultáneamente le da fuerza; su *debe ser*, que *no es*, impulsa la lectura” (March 1982, 62) y capta la atención del lector, que finalmente llega a su catarsis en la representación grotesca que evoca cada cuchillada y efecto de ella, esto es, que al principio el cuchillo sale impoluto y Santiago parece invulnerable. De nuevo entra aquí en juego lo legendario, que se enfatiza porque “el cuchillo le atravesó la palma de la mano derecha” (García Márquez 2007, 134), evocando así a Cristo. Sin embargo, hay también una parte desmitificadora cuando, después de creer que era imposible matarlo, los hermanos se dan cuenta de que la razón por la que no se derrumbaba era “porque ellos mismos lo estaban sosteniendo a cuchilladas contra la puerta” (2007, 135). A pesar de que después le salen a Santiago Nasar las vísceras por las heridas que ha sufrido en el abdomen, sujetándolas, da la vuelta a la casa para poder entrar y no pierde en ningún momento la dignidad, aún en una situación tan devastadora. Cuando finalmente entra en su casa, a la pregunta de qué le pasó, contesta: “Que me mataron” (2007, 137), y así se cierra la novela circularmente con el mismo *leitmotiv* con el que empezó.

En la película, en cambio, la escena de la agresión no se desarrolla tanto como en el libro, seguramente por una cuestión técnica, y tal vez también para darle mayor verosimilitud al relato, ya que la imagen de un hombre moribundo con las entrañas en las manos, andando cien metros para llegar a su casa no se podría representar de una manera realista –además de que implicaría una violencia visual sórdida– mientras que en el libro tiene otra vez una función mítica y metafórica, esto es, la casi inmortalidad de Nasar que

incluso sin sus órganos vitales es capaz de seguir viviendo, aunque sea por poco tiempo. La víctima es vencida aquí mucho más rápido, y se percibe aún más directamente cómo el pueblo se abstiene de intervenir: en el libro hablan de “los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen” (García Márquez 2007, 134-135), porque el pueblo sabe que, si hubiese querido, podría haber parado a los asesinos. En la película, se ve esta paralización de los movimientos de la gente, aunque antes le gritaban a Santiago que corriese para salvarse, luego se limitan a presenciar el crimen como si se tratara de un fatalismo inevitable¹¹¹. De hecho, según Rodríguez Mansilla, “como tragedia con un *fatum* inexorable, nuestra historia posee catarsis y ofrece una purga para los espectadores” (2006, 301) que es resaltada visualmente una vez consumido el crimen cuando los pueblerinos forman un círculo alrededor de la víctima¹¹². Sin embargo, cuando ya está muerto, sí salen corriendo detrás de los hermanos como si ahora, cuando ya no pueden cambiar nada, los quisieran castigar.



Fig. 17. Santiago yace muerto en la plaza del pueblo con todos los perpetradores indirectos alrededor de él (Rosi 1987, 01:36:30).

¹¹¹ En esta dirección argumenta Rodríguez Mansilla que “esta fatalidad, propia de la tragedia, es la única explicación posible, para nuestro cronista y para el autor del sumario, al absurdo que supone la muerte de Santiago” (2006, 302).

¹¹² García Márquez lo compara en la novela con que “la gente se había situado en la plaza como los días de desfiles” (2007, 131), además de llamarlo “tomar posiciones [...] para presenciar el crimen” (2007, 125), que lleva a la interpretación de Méndez, cuya manera de verlo es un “macabro espectáculo como si tratase de una corrida de toros” (2000, 117). El hecho de que Francesco Rosi decidiera sustituir la plaza de la iglesia por una plaza de toros insinúa que su lectura se acercaría a la de Méndez.

En general, los cambios rápidos y la puesta en escena de los protagonistas, la descripción detallada de dónde está quién y qué hace, muestra por un lado el contacto estrecho que mantenía García Márquez con el mundo cinematográfico, y por otro facilita en gran medida una adaptación muy *fiel*, no solo en su *esencia*, sino en todos los aspectos. Muchas citas literales se asumen en la película sin cambios, es decir, citas literales de la traducción italiana de *Crónica de una muerte anunciada*, ya que el idioma de la película es íntegramente italiano. Aun así no da la sensación de un calco insensible del libro; justamente por la textura visual que la novela tiene ya intrínsecamente, podría hasta haber sido concebida como un guion cinematográfico. La estructura de la reconstrucción repetida se mantiene también: en el libro se llega varias veces al punto de que “lo mataron” y así también en la película se transmite al espectador la noticia para luego volver de nuevo al comienzo. García Márquez ajusta el género policial a su gusto, ya que opina sobre él que es “extraordinario hasta la mitad. Tiene ese juego de torcer y destorcer. El torcer es magnífico pero el de destorcer es desalentador... Lo único que jode en la novela policiaca es que no te deja ningún misterio” (en March 1982, 68) y vota por una policiaca no tradicional. García Márquez consigue esto en *Crónica de una muerte anunciada* a la perfección, tuerce todo lo torcible, pero no lo deshace y deja que la violencia se presente finalmente en su esencia más cruda y sin explicación o justificación.

La historia sobre los novios se inserta entre las reconstrucciones del relato y el final climático. Fue, según el autor, otra razón por la que esperó tantos años en componer la crónica: “En realidad, la historia termina casi veinticinco años después del crimen, cuando el esposo regresa con la esposa repudiada, pero para mí fue siempre evidente que el final [...] tenía que ser la descripción minuciosa del crimen” (en Mendoza 1998, 46). Mientras que en el libro el reencuentro supone un cierto anticlímax porque los dos protagonistas han envejecido considerablemente, en la película se trata de los mismos actores: aunque envejecidos artificialmente, mantienen su belleza juvenil. Se mantiene también aquí la estructura y se vuelve de nuevo al asesinato para terminar con el cuerpo inerte en el medio de la plaza, como un sacrificio del pueblo que se ha hecho porque la tradición no permitía otro final. Esto aumenta el aire de fatalidad que se le da a los sucesos, ya que a pesar de la gran cantidad de factores que podrían haber impedido el

crimen¹¹³, este se llevó a cabo. Curiosamente, la madre no se reprocha el detalle de haber cerrado la puerta, porque puede apartar la culpa a Divina Flor que le había dicho que ya había subido al cuarto de arriba, sin embargo, no es capaz de perdonarse que malinterpretó un sueño que tiene antes de salir de casa que tendría que haber sabido descifrar como premonición¹¹⁴ de su asesinato, otro indicio de la importancia de los ritos y mitos en la comunidad latinoamericana. También la película empieza con el mismo sueño, y se consigue una mayor sensación de angustia que en el libro, él aparece huyendo, igual que huirá de los hermanos unas horas más tarde.

La reconstrucción en la novela se desarrolla mediante los recursos típicos de la crónica o la prosa periodística, se utilizan los testimonios directos de los testigos, los informes legales del sumario, aunque de este solo quedan “unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió de tener” (García Márquez 2007, 114), que en su correlato fílmico se encuentran esparcidos por charcos de agua en el antiguo edificio del juzgado.

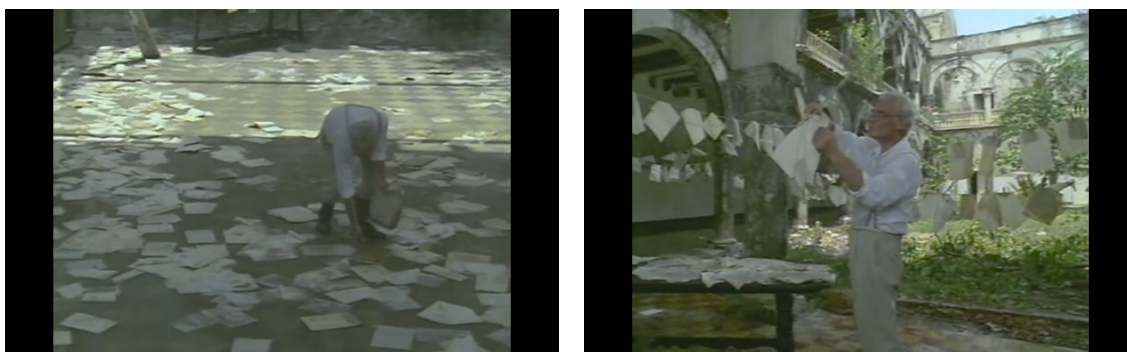


Fig. 18. Esta escena sirve para visualizar la labor investigadora que lleva a cabo el protagonista (Rosi 1987, 01:01:42 y 01:02:30).

Los testimonios sirven por un lado para reconstruir los hechos, pero por otro también para mostrar cuán distinta resulta la realidad vista por una persona de la vista por otra; incluso sobre un hecho tan neutro como el tiempo que hacía no es posible encontrar

¹¹³ Estos factores son que Nasar saliera por la puerta por la que nunca suele salir, que el policía le quitara los cuchillos a los hermanos, que ellos aplazaran la hora y, consecuentemente, la creencia de la gente que no lo habían matado y finalmente que la madre de Santiago cerrara justamente delante de él la puerta de la casa porque creía que él estaba en el piso de arriba.

¹¹⁴ De acuerdo con Caballero Wangüemert, en la novela abundan los augurios, “sueños funestos, alusiones a elementos negativos: flores en ámbito cerrado, que se relacionan con la muerte, sacrificio de animales, o la referencia a la mano del protagonista: «...helada y pétrea, como una mano de muerto»” (1983, 185).

un acuerdo: unos dicen que llovía a cántaros, otros recuerdan perfectamente los rayos del sol. Siempre habrá versiones muy distintas de un mismo hecho y, además, con el paso del tiempo la memoria desdibuja todo. Así se cuestiona, de la misma manera que en *Blow-Up*, cómo reconstruir los hechos, y cómo resolver un crimen inexplicable, o cómo usar los supuestos testimonios, que en el caso anterior no solo cambian en la mente del protagonista sino en la fotografía misma, tal vez como metáfora de la percepción del fotógrafo que vive a través de sus fotografías.

Mientras que los saltos temporales se reflejan en el libro mediante recuerdos narrados por los personajes entrevistados, en la versión filmica se representan de manera visual al grabar en un mismo espacio, primero, mediante *flashbacks* los hechos que ocurrieron veintisiete años antes con protagonistas jóvenes y después, con estos mismos personajes envejecidos el “ahora”, de modo que no hace falta explicar el paso del tiempo ya que está dibujado en los rostros de los informantes. Sin embargo, la película adquiere un toque melodramático a costa de lo trágico, por cómo se cuenta la historia de amor de los que, en realidad, causan la muerte de Santiago. Mientras que en el libro se insiste más en la fatalidad y en la probable inocencia de la víctima, y en cómo pesó durante tres décadas sobre el pueblo, la película se parece más a una indagación puntual que evoca aspectos melodramáticos, como por ejemplo una escena en la que Santiago –de manera sobreactuada– trata de convencer a su novia de su inocencia, una intervención que resulta más creíble en el libro. Además, a pesar de ser tan literal, pierde hasta cierto punto la noción de la retrospección colectiva y tampoco cuestiona la imparcialidad de la misma manera que lo hace el libro, ya que la historia se percibe a través de los ojos del narrador y no del *collage* que nos brinda el libro y por el que necesariamente se descubre la imposibilidad de la objetividad de cualquier hecho histórico. Clark anota que “García Márquez nos recuerda que un texto, sea historia o ficción, es un juego acrobático entre lo explícito y lo impenetrable” (1989, 28), con lo que volvemos a la importancia del papel que juega el lector a la hora de reconstruir el relato e interpretar el proceso que ha sido desarrollado ante él. Tal como lo expone Mara L. García,

Crónica tiene una construcción fragmentada, y Rosi logra la unidad en el montaje usando un narrador (como fusión de dos personajes del texto), el cual se encarga de dar las pautas para que el espectador organice un segmento lineal, dejando los mismos blancos y silencios que también están en la novela de Gabo y exigiendo la participación activa del espectador. Rosi reemplaza las omisiones con el paisaje caribeño, los sonidos y la música de Piero Piccioni (García 2004, 27).

Este narrador es de tipo omnisciente, pero “todas las informaciones quedan recogidas a través de la óptica de los personajes entrevistados, lo que confiere una gran pluralidad de puntos de vista a la obra” (Caballero Wangüemert 1983, 183). Por tanto, se le proporciona al lector activo suficientes indicios y perspectivas para que este esté capacitado para sacar sus propias conclusiones.

Otro tipo de violencia que se desarrolla en los dos medios por igual es el que impone Bayardo San Román, el marido, a un hombre del pueblo, el viudo Xius, cuando le obliga a que le venda “voluntariamente” su casa. Sube tanto el precio de lo que está dispuesto a pagar que al viudo al final no le queda otra opción que aceptar el dinero, aunque en cuanto se lleva a cabo el negocio, se da cuenta de que la nueva riqueza no le aporta nada sino tristeza por haber perdido lo único que realmente sentía suyo. Esto demuestra cómo los ricos creen en una subordinación de los pobres que, cuando se les ofrece suficiente dinero, harán todo lo que quiera el rico, y se vuelven así esclavos de una explotación repulsiva disfrazada de generosidad. Otro tipo de opresión acaece cuando la madre de la futura novia intenta forzarle a aceptar la tradición machista diciéndole a su hija: “Anche l’amore si impara”¹¹⁵ (Rosi 1987, 45:26), sin considerar que ella tal vez se quisiera casar con un hombre por el que tiene sentimientos¹¹⁶. Sin embargo, a pesar de que ella no está de acuerdo con cómo actúa su madre, finalmente lo acepta y no surge ni la idea de rebelión.

¹¹⁵ ‘También el amor se aprende’.

¹¹⁶ Sobre el machismo en la obra, así como “los hilos de la trama [que] son movidos por mujeres” (Ibáñez 2008), véase el apartado “Una mujer ha pronunciado «el nombre»” en el artículo de Agustina Ibáñez, “Las posibilidades de una crónica imposible: acerca de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez”, *Espéculo*, 40, 2008.

La violencia a lo largo de la obra presenta dos niveles: la individual que ejercen los hermanos en contra de Santiago, y una variante muy especial de la pública, según la cual sobre el pueblo –y con él sus autoridades oficiales, como los policías– recae una parte de la responsabilidad al observar el crimen que se lleva a cabo a uno de los suyos sin ni siquiera indagar si realmente es culpable por lo que fue condenado a muerte, con lo que el pueblo se convierte en cómplice¹¹⁷. La versión italiana de Rosi no ha sido la única adaptación de esta obra colombiana; también llegó a China, donde Li Shao-Hong la llevó al cine bajo el título *La mañana de sangre*¹¹⁸ en 1990¹¹⁹. La historia sigue manteniéndose, con la diferencia de que el infractor es un profesor y por su condición de intelectual-marginado no se cuestiona su culpa, sino que se asume que no cabe duda sobre su culpabilidad –a pesar de que aquí la joven “Hong-Xing nunca denunció que Ming-Kuang [el profesor] fue el autor de su deshonor” (Chang 2008, 114)–. Como en el pueblo colombiano, todos los presentes aceptan que la suerte del asesinado ha tenido que ser morir a manos de los hermanos para que devuelvan el honor a la familia. La escena en la que es hallado el profesor asesinado se asemeja a la de *Crónica de una muerte anunciada*: también aquí los pueblerinos se convierten en espectadores alrededor de la víctima, sin haber considerado impedir el crimen. No obstante, tal como establece Chang, en *La mañana de sangre* el crimen ocurre “en el callejón estrecho con muros bien altos por los dos lados. Todos los vecinos del pueblo estaban arriba mirando la «ceremonia del sacrificio». Este callejón sin salida, en contraste con la plaza abierta, alude al apocalipsis de la suerte mortal de Ming-Kuang” (2008, 127). En los dos casos, se crea así la sensación de que se trata de una escena casi teatralizada: en el medio, la acción, alrededor el público. Como en el original, hay dos acercamientos al acto criminal, primero mediante los testimonios del fiscal, y luego a través de una descripción pormenorizada de la realización

¹¹⁷ Para un análisis sobre la responsabilidad colectiva, véase François Lopez, “*Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez ou Le crime était presque parfait”, *Bulletin Hispanique*, vol. 96, núm. 2 (1994): 545-61; y Peter Popp, “Para una lectura jurídico-literaria de *Crónica de una muerte anunciada* desde la responsabilidad individual y colectiva”, *Studi Ispanici*, 39 (2014): 215-229.

¹¹⁸ Para un análisis detallado sobre la adaptación china, véase Luisa Shu-Ying Chang, “Sexo, política y fe – aproximación a *Crónica de una muerte anunciada* y *La mañana de sangre*”, *Fu Jen Studies: Literature & Linguistics*, vol. 41 (2008): 111-136.

¹¹⁹ Se volvió a adaptar una tercera vez en 1992 por la directora georgiana Marina Tsurtsunia, *Mkholod sikvdili modis autsileblad* (*Solo la llegada de la muerte es inevitable*).

del asesinato y los intentos funestos de detener a los reos. De nuevo no importa la cuestión de quién fue el autor, sino por qué fue posible que se desarrollara tal injusticia a pesar de la gran cantidad de personas que sabían de la intención del crimen. Aquí ninguno de los aldeanos se siente directamente responsable porque se esconden detrás de la figura del jefe del pueblo, que debe asumir la culpa colectiva, con lo que la directora parece querer denunciar la impasibilidad del pueblo chino ante el terror estatal. La película fue rodada justo un año después de las protestas de la Plaza Tiananmén de 1989 en las que los manifestantes que, entre otras cosas, pidieron más libertad, fueron brutalmente silenciados mediante tanques e infantería. Por tanto, la película china deja la posibilidad de una interpretación metafórica¹²⁰ en cuanto a la situación política actual que está ausente de la versión de Francesco Rosi.

III.1.2.2. VIOLENCIA Y CORRUPCIÓN EN *PLATA QUEMADA*

¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?
Bertolt Brecht

Con este mismo epígrafe de la cita de Bertolt Brecht se abre la novela *Plata quemada* (1997) de Piglia. Abordar el robo de un banco de esta manera insinúa una aproximación anticapitalista al asunto y pone al lector en la predisposición de que los culpables aquí no son los ladrones sino los responsables de los bancos, es decir, los políticos y los banqueros. Sin embargo, después de pocas páginas se revela que la actitud de los ladrones es de todo menos pacífica: no se trata aquí de ladrones de guante blanco —cuando la naturaleza de su crimen les permitiría planearlo sin violencia—, sino de hombres para los que una vida no vale nada. Es más, Malito, el jefe de la operación, satiriza la cuestión de la violencia porque, según él, “si la gente no se diera la mano, moriría el diez por ciento menos de la población, que mueren por los bichos” (Piglia 2009,

¹²⁰ Chang describe el día de la masacre como “una mañana sangrienta en la que los tanques cruzaron sobre los cuerpos estudiantiles” (2008, 134), por lo que se podría incluso proponer que el título de la película, *La mañana de sangre*, refleja la voluntad de la directora de relacionar la matanza de los estudiantes con el asesinato de Nasar/Ming-Kuang.

18), mientras que “los muertos por violencia [...] eran menos de la mitad de los muertos por enfermedades contagiosas y nadie llevaba preso a los médicos” (2009, 18). El libro trata del asalto de un banco en San Fernando, provincia de Buenos Aires, por una heterodoxa banda de criminales en el año 1965 que se basa en hechos reales. El caso fue muy documentado en la crónica policial por su carácter espectacular y sensacional¹²¹. La técnica narrativa del libro se asemeja a la crónica policial o el reportaje periodístico, con detallada información sobre cómo se desarrollaron todos los hechos, conversaciones posibles entre los criminales, salpicada con las impresiones de los testigos y supuesta información secreta extraída de los reportes de la policía. La culminación de su propuesta estética la alcanzará Piglia mediante un epílogo que se basa en la falsa autobiografía del autor: un encuentro apócrifo con la amante de uno de los ladrones durante un viaje de tren en el que le cuenta la inverosímil historia del asalto que luego resultará ser cierta¹²². En realidad, nunca tuvo lugar esta conversación y es solo un elemento más para atrapar al lector y crear una inquietud mayor al ver un acercamiento personal al crimen que acaba de presenciar. Este conocimiento *a posteriori* de que supuestamente todos los datos se extrajeron de fuentes y archivos reales borra la distancia que un lector suele sentir al leer una ficción cualquiera. Sin embargo, en realidad el epílogo solo juega con este efecto, aunque también da cuenta de que el robo en sí se basa en hechos reales¹²³. Garabano interpreta su propuesta como “la creación de un lenguaje como utopía máxima, un lenguaje falso, independizado de todas las referencias inmediatas que aludan a la oralidad” (2003, 90). Mediante esta perspectiva plural que se crea a partir de la polifonía el autor consigue demostrar los puntos de vista de todos los participantes, y ninguno es representado tajantemente como bueno o malo. Ni los que asaltan tienen un motivo honrado, ni los que intentan cazarlos, porque en el fondo son corruptos y tienen como

¹²¹ “Mientras todo Montevideo se conmocionaba y decenas de miles de personas llegaban hasta las inmediaciones del edificio atraídas por los informativos radiales que minuto a minuto iban dando las noticias que se sucedían en el lugar, en el interior del apartamento 9 del Liberaij, fuertemente armados, según se dijo, los tres pistoleros argentinos se amurallaban en su vieja experiencia” (Juma 2004).

¹²² Para un análisis sobre este recurso, véase Pablo Unda Henríquez, “La falsa autobiografía como recurso para la reconstrucción de la experiencia en *Plata quemada* de Ricardo Piglia”, *Taller de Letras*, 42 (2008): 107-115.

¹²³ En el libro se afirma que los hechos tuvieron lugar “entre el 27 de septiembre y del 6 de noviembre de 1965” (Piglia 2009, 221), mientras que la película cambia estos datos ligeramente a “entre el 28 de septiembre y el 4 de noviembre de 1965” (Piñeyro 2000a, 01:56:19).

objetivo matar a sus oponentes para que no los puedan delatar. Mientras que en el libro sentimos una dicotomía de distancia-cercanía hacia los criminales, en la película homónima (2000) del director argentino Piñeyro el enfoque es la vida de los mismos y, por tanto, la identificación con ellos se entabla mucho más rápido. Los acontecimientos se viven en la película desde su perspectiva y a pesar de sus crueldades nace cierta empatía, no por convicciones, ni por razones con fundamento por actuar como actúan, sino por los rasgos humanos que se explotan más. Así afirma Piñeyro que en un principio rechazó la propuesta de la adaptación porque se “había quedado en los mecanismos constructivos, en la trama y no había visto los personajes que tenía” (2000b). Solo después de someterse a una lectura más profunda reconoce ese potencial y decide transformar la historia con un enfoque en la historia de amor de los protagonistas, así como su modo de vida; de ahí que eliminara muchos personajes fundamentales de la novela. Para Piñeyro ser *fiel* a la novela era concentrarse en el mundo de los protagonistas y no reproducir cada elemento, así se consigue la *fidelidad* a la que se refieren aquellos que aceptan la *fidelidad* al *espíritu*, en un sentido más filosófico; por eso, una de sus condiciones fue no trabajar con Piglia en la elaboración del guion y este, a su vez, aceptó su propuesta. Deja de un lado la manera objetiva de relatar la historia y crea una película que para él contiene tres zonas claras:

la primera que es casi una enumeración de hechos objetivos, pero donde ya de partida el acento está puesto más en lo existencial que en lo físico; una segunda zona constituida por las voces de la pareja protagónica¹²⁴, y una tercera zona en donde es como si uno viera la vida desde los ojos de ellos y llegaras ahí a estar encerrado y sitiado por la sociedad toda junto con estos tipos (Piñeyro 2000b).

Efectivamente, consigue esta sensación en varias ocasiones, así como lo que llama la “doble clandestinidad” que también está presente en la novela, esto es “una

¹²⁴ En la película hay, incluso, un fundido en negro con las palabras *Las voces* para marcar la importancia de este aspecto, como parte de esta tripartición que introduce cada segmento importante con este fundido, el primero es *El hecho*, esto es, el asalto en sí, seguido por *Las voces* y finalmente, *Plata quemada*, el cerco policial.

clandestinidad desde lo legal (son delincuentes y están fuera de la ley), y la otra clandestinidad que tiene que ver con su elección sexual, la homosexualidad desde la sociedad” (Piñeyro 2000b). Sin embargo, en el libro no hay tanto énfasis en la relación de los dos protagonistas, es más, solo bien entrada la historia se revela que los “mellizos” son pareja, mientras que una de las primeras escenas de la película los enseña desnudos y abrazados en una cama. El hecho de que su mirada no fuera condenatoria hacia la homosexualidad, decidió que fuera, según Piñeyro (2000c), la razón por la que la comisión calificadora haya decidido que el film sea solo apto para mayores de 18 años. El director se indigna ante tal decisión porque

esta es una historia de acá y para colmo se basa en un hecho real. Pero prohibirla remite a la imagen de avestruz que esconde la cabeza y cree esquivar el tema, cuando la TV es una cloaca que te inunda el living de tu casa sin pedirte permiso y tratando estos temas desde el sensacionalismo (Piñeyro 2000c).

Esta restricción, en cierta manera, se podría considerar un acto violento contra los derechos de los ciudadanos adolescentes a quienes se les priva de la posibilidad de ver la película a pesar de que no haya una explicación clara acerca de por qué se puso esta prohibición. Aunque enfoca el asalto del camión de caudales, la persecución, el cerco policial y la caída final desde otra perspectiva, en muchas ocasiones utiliza el texto del libro y lo cita con ligeras variaciones desde una voz en *off*. El principio, por ejemplo, usa como introducción el mismo contenido del libro, que dice:

Los llaman los mellizos porque son inseparables. Pero no son hermanos, ni son parecidos. Difícil incluso encontrar dos tipos tan diferentes. Tienen en común el modo de mirar, los ojos tan claros, quietos, una fijeza extraviada en la mirada recelosa¹²⁵. Dorda es pesado, tranquilo, con cara rubicunda y sonrisa fácil. Brigone es flaco, ágil, liviano, tiene el pelo negro y la piel muy pálida como si hubiera pasado en la cárcel más tiempo del que

¹²⁵ Aunque aquí se refiere a la mirada física también concuerdan con el modo de ver la vida, por ejemplo, de despreciar a los policías, de cómo ver la sociedad.

realmente pasó. [...] Dorda era muy supersticioso, estaba siempre viendo signos negativos y tenía múltiples cábalas que le complicaban la vida (Piglia 2009, 11-12).

Este fragmento se transformará en la película: en ella Brigone se llama el Nene y Dorda, Ángel. Se cambia el orden, algún matiz, y sobre todo el tiempo verbal. A través de la voz en *off*, se cuenta la historia con un punto de vista retrospectivo, tal vez con la intención de implicar que ya no existe el concepto de “los mellizos” porque se morirán los dos, o por lo menos uno de los miembros –con lo que se revela desde el principio su suerte final–.

Les decían los mellizos porque eran inseparables. Pero no eran hermanos, ni siquiera eran parecidos. Sólo tenían en común el modo de mirar, los ojos quietos, una fijeza extraviada en la mirada recelosa. El Nene era un renegado de su familia y de su clase, la oveja negra, el tiro al aire. Su piel era muy pálida como si hubiese pasado en la cárcel más tiempo del que realmente pasó. Ángel ni siquiera era de acá. Era pesado, tranquilo, muy supersticioso, estaba siempre viendo signos negativos y tenía múltiples cábalas que le complicaban la vida (Piñeyro 2000a, 02:54).

Al usar fragmentos casi literales del libro se mantiene un aire de la escritura de Piglia, que se caracteriza también por su oralidad y por sus descripciones de imágenes que evocan una experiencia cinematográfica en el lector. A la vez se facilita el marco narrativo de los hechos y los personajes, algunas partes de esa narración en *off* son íntegramente nuevas y no aparecen en el libro. Mientras que en él se sigue con la organización del asalto, la película se fija en el romance de los dos protagonistas: uno de los problemas principales es la alienación de la realidad de Ángel/Dorda, con la consecuencia de ser incapaz de relacionarse con su novio, y aunque sigan inseparables para el público, en el ambiente privado se crea una distancia mental casi insuperable. La frustración que se crea a raíz de este distanciamiento se puede ver también trasladada a la violencia excesiva que practican los dos, y, finalmente, solo en la última escena en la que desborda el terror son capaces de convertirlo en pasión sexual. Lo que en el libro se retrata como crónica policial o alucinación a raíz del consumo desmedido de drogas, en

la película se vive desde un punto de vista más personal que, con un cierto toque de perversión, vuelve a juntar a los dos amantes. Otro indicio de que en la película prevalecen sus sentimientos es que el acto central de quemar el dinero –de ahí el título *Plata quemada*– lo llevan a cabo en la privacidad de su delirio, mientras que en el libro tiran los billetes ardiendo por la ventana para que así todos los espectadores puedan presenciar el acto vandálico¹²⁶.



Fig. 19-20. En las imágenes de la reunión extática de los amantes durante el cerco policial se transmite la euforia que están viviendo los personajes (Piñeyro 2000a, 01:41:40 y 01:45:49).



Fig. 21. La montaña de billetes arde en un plano visualmente poético de manera que refleja la descripción en el libro (Piñeyro 2000a, 01:51:50).

¹²⁶ En la realidad, “los pistoleros antes de morir, habrían quemado alrededor de 15 millones de pesos en billetes producto de sus asaltos pues nunca se encontró el dinero que se sabía tenían, como tampoco pudieron hallarse las armas pesadas con las que habrían resistido ya que solamente dos revólveres aparecieron en la escena” (Juma 2004), por lo que la versión filmica se acerca más a lo realmente acontecido.

Este clímax se convierte en el libro en una descripción poética de los billetes que “parecían mariposas de luz” (Piglia 2009, 171), “cuyas alas son tocadas por las llamas de una vela y que aletean un segundo todavía hechas de fuego y vuelan por el aire un instante interminable antes de arder y consumirse” (2009, 174), pero para los espectadores es el mayor crimen:

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por la plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos (Piglia 2009, 172).

La gente que presenciaba la escena denuncia que no hayan utilizado el dinero para ayudar, por ejemplo, a los pobres y opinan que “quemar dinero inocente es un acto de canibalismo”. Pero, ¿qué dinero es inocente? Como materia prima es inocente en el sentido de que solo su uso lo convierte en *bueno* o *malo*, pero la sociedad ya lo ha corrompido de tal manera que es difícil encontrar esa inocencia primaria, lo que podría sugerir la conexión de la delincuencia con la máquina capitalista. La interpretación de los testigos ante el incendio monetario es que se trata de “una declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra toda la sociedad” (Piglia 2009, 173). Sin embargo, los delincuentes ya sienten que antes de su *reacción* la sociedad les había declarado la guerra, y en realidad los que ejercen la ley están mucho más cercanos a los criminales de lo que parece a primera vista, punto al que se volverá más tarde. Piglia da otra explicación posible, la de un rito similar a los sacrificios que se solían hacer a los dioses con lo más valioso que hay, en nuestra sociedad: el dinero. El hecho de que dejen que los espectadores tengan que ver su rito y acto nihilista se puede interpretar, más allá de la posible interpretación filosófica, como forma de tomar venganza y alardear el poder que aun estando cercados tienen y, finalmente, por tanto, como prueba de su maldad. La película carece de este aspecto ya que la montaña pecuniaria arde dentro del piso solo para los ojos de Ángel y del Nene. Aunque inmediatamente después disparan al último – que fallece al poco tiempo– no hay ningún indicio por el que los policías podrían saber

que habían quemado el dinero. En el libro, en cambio, es la razón por la que “la policía pareció reaccionar y comenzó una ofensiva brutal, [...] la hecatombe definitiva” (Piglia 2009, 175).

La violencia que ejercen, tanto en la escena final como a lo largo de la historia, se presenta como odio acumulado en contra de la policía y el malogramiento generalizado de sus vidas se traduce incluso en indiferencia cuando se trata de matar a testigos inocentes, como ocurre cuando asaltan el camión de caudales. Es decir, aunque el epígrafe hace esperar que se trate de un acto político, no es el único aspecto, y sobre todo es difícil ver esa actitud en los criminales. En el epílogo, Piglia afirma que ha “tratado de tener presente en el libro el registro estilístico y «el gesto metafórico» (como lo llamaba Brecht) de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal” (Piglia 2009, 221), por lo que Cselik interpreta *Plata quemada* como “la denuncia encubierta sobre la predestinación de los marginados que son empujados por la sociedad a quebrantar la ley” (Cselik 2002, 17). El trato de la sociedad ha influido, por tanto, considerablemente en sus conductas, así por ejemplo Ángel recuerda que en la prisión “lo trataban como un animal” (Piglia 2009, 205) y prefiere morir antes que volver ahí. Sin embargo, el apartamento se ha convertido en una especie de celda, cercados por los policías no pueden salir, y la única salida es seguir con su encarcelamiento, aunque sea en una prisión real¹²⁷, o quitarse la vida al enfrentarse de tal manera a los policías para que estos los maten, aunque en realidad el resultado, según los criminales, sería el mismo: están convencidos de que también en la cárcel la policía los mataría. Y efectivamente, tienen razón, ya que la causa por la que quieren callarlos es “para que no hablaran” (Piglia 2009, 177), como lo piensa Silva, el comisario, en el penúltimo capítulo. Aquí se introduce una dimensión política importante, y aunque para los criminales no se trate de una convicción ideológica, sí que se desarrolla la historia con este trasfondo. No solo la banda es criminal, también lo son los policías que habían llegado a un acuerdo con los asaltantes de quedarse con una parte del botín y en cambio

¹²⁷ En la película aprovechan el tiempo en la *celda* del apartamento para reflexionar sobre el tiempo pasado en la cárcel: llegan a la conclusión de que lo único que tiene el prisionero son sus pensamientos y contarlos todos consumiría el mismo tiempo que permaneció en la cárcel.

dejarles libres¹²⁸. Ellos no entregaron la parte pactada, sino que planificaron la fácil huida por Uruguay, por lo que la prioridad de los policías empieza a ser aniquilarlos para no ser descubiertos. Mientras que en el libro no se manifiesta si la policía quería engañar a los delincuentes desde un principio o solo quedarse con lo prometido, en la versión filmica, los dos bandos quieren quedarse con el dinero íntegro y no compartirlo, como lo habían negociado en su supuesto acuerdo.

La “declaración de la guerra” por parte de los criminales es bienvenida por la policía que ahora replica: “Esto es una guerra [...]. Hay que tener en cuenta los mandamientos de la guerra” (Piglia 2009, 179). Selnes propone que los criminales “reproduce the machinations of institutionalized violence”¹²⁹ (2006), como un reflejo de lo vivido, intentan destruir lo que a ellos les destruyó, y a veces les lleva a razonamientos absurdos como que cada policía muerto disminuye la cantidad de *enemigos* porque matado por ellos “no iba a ser reemplazado” (Piglia 2009, 37). Aquí se entrelaza la violencia privada con la pública: por un lado, se ejerce violencia pública a los criminales que reaccionan, a su vez, con violencia individual y no politizada con la respuesta de nuevo violenta de los entes públicos. La última, sin embargo, no es igual que lo que ocurrió al principio, ya que no es una violencia aleatoria contra la sociedad, sino que es el intento de ahogar la criminalidad. No solo en el plano de la violencia física reproducen su experiencia, también oralmente con “the obscene discourse of sexually aggressive and homophobic insults which have rained over their own head and bodies during interrogating/torturing *máquinas*, redirecting them towards their former executors”¹³⁰ (Selnes 2006). Lo mismo ocurre en la película, cuando el Nene insulta a un chico en unos baños “maricón, invertido, me oís, pervertido, puto, sodomita, lacra. ¿Vas a llorar?” (Piñeyro 2000a, 52:33) e inmediatamente después abusa de él sexualmente. La escena está simultaneada con la visita de Ángel a una iglesia; mientras este busca ahogar su

¹²⁸ En este sentido, “la quema de la plata supone también la quema del vínculo entre la policía y los atracadores, pues ninguno de los dos tiene ya lo que desea: la aniquilación de los atracadores respondería así a una venganza por parte de la policía al ver frustrado su objetivo de apropiarse del botín” (Imaz 2001, 196).

¹²⁹ ‘reproducen la maquinización de la violencia institucionalizada’.

¹³⁰ ‘el discurso obsceno de insultos agresivos y homófobos que han venido cayendo sobre sus propios cabezas y cuerpos durante las máquinas de tortura e interrogación, retransmitiéndolos hacia sus ejecutores previos’.

frustración con aventuras sexuales ilícitas, aquel busca la protección divina. Unas escenas más tarde, se repite el esquema: después de ser rechazado por su novio, el Nene va en busca de relaciones sexuales. Ángel, esta vez, se refugia primero en la lectura de la Biblia, y luego sustituye el amparo religioso por las drogas. El clímax sexual del Nene y su amante coincide visualmente, con planos yuxtapuestos, con la autolesión de Ángel en su delirio narcótico.



Fig. 22-23. La cámara concentra toda su atención en la extremidad receptora de la autoviolencia donde se inyecta la droga y se corta la mano (Piñeyro 2000a, 01:05:54 y 01:05:56).

El otro trasfondo político es que la primera hipótesis era que se trataría de un “ataque tipo comando” (Piglia 2009, 49), un matiz que no se desarrolla tanto en la película¹³¹. Según esta teoría se habría unido la violencia privada con la pública, ya que en casos anteriores ocurrió esta unión de ideología política con delincuencia común:

Los investigadores asocian el robo con el asalto realizado meses atrás por un grupo nacionalista al Policlínico Bancario. Había, según los trascendidos, elementos comunes: gente de Tacuara o de la resistencia peronista, suboficiales del ejército dados de baja y entrenados, según se dice, por la guerrilla argelina. «Los argelinos» como los llaman en el movimiento, dirigidos por José Luis Nell y Joe Baxter, entraron en el Policlínico con ametralladoras y se levantaron trescientos mil dólares. La policía estaba siguiendo una línea de investigación en la que elementos del nacionalismo peronista habían comenzado

¹³¹ Ahí los delincuentes se ríen de la teoría: Nando cuenta “¿Querés saber la última? Somos terroristas” (Piñeyro 2000a, 22:59), porque el comisario había dicho que “esta banda tiene estilo de las organizaciones clandestinas” (2000a, 23:05), pero en ningún momento se propone que realmente hay alguna conexión posible con ideologías políticas.

a operar con delincuentes comunes en una combinación explosiva que tenía muy preocupadas a las autoridades (Piglia 2009, 49).

En principio, no fue esa la razón, pero uno de los integrantes de la banda, Nando, conoció a Malito, el jefe de ellos, en la cárcel de Sierra Chica –la misma que Dorda/Ángel recuerda con tanto horror– en 1956 o 1957, después de caer “por error entre los políticos” (Piglia 2009, 58). Allí fue torturado, en una época en la que se consideraba normal, “como si fuera un método de identificación” (2009, 58), en la misma celda con comunistas, trotskistas y nazis de la Guardia Restauradora Nacionalista; a raíz de la experiencia compartida los dos se convirtieron en amigos y empezaron a planificar sus asaltos. El comisario Silva, conocido por no investigar los casos sino usar la tortura y la delación como métodos para coger a criminales, tiene respaldo legal porque su hipótesis es que ya no hay crímenes comunes, sino que el peronismo dejó como secuela que todos ellos sean ideológicos. Este hecho lo describe como si fuera un mal peor, que ya no existe la violencia privada, sino que toda ella se ha convertido en pública, porque supuestamente los delincuentes “están en guerra con toda la sociedad, quieren matarnos a todos” (Piglia 2009, 61). Su reacción a este problema es intentar exterminar a todo aquel que encontraban con armas, aunque parece más bien a todos los que se oponen al sistema, y ni siquiera querían presos; con esta actitud la policía se baja al mismo nivel, o peor, porque tendrían que ser ellos los “justos”.

En los dos medios, se pone mucho énfasis en el espectáculo mediático del crimen: en el momento del asalto aparece en el libro incluso un personaje con el nombre Spector, es el único que sobrevive de los guardianes, y por tanto el único testigo –espectador– que debe identificar a los asaltantes. Sin embargo, se ve aquí también la corrupción del sistema: los policías no tienen tanto interés en su testimonio cierto como en que diga lo que ellos quieren, así que “agitó la cabeza, obediente, Spector. Si le decían que eran cuatro iba a jurar que eran cuatro” (Piglia 2009, 36). La escena final es filmada y emitida por la televisión así que se reúnen más y más testigos presenciales en el lugar del acontecimiento.



Fig. 24-25. Cerco policial directo y emitido por la televisión, de manera que las imágenes a través de la televisión cobran un carácter documental (Piñeyro 2000a, 01:41:38 y 01:48:10).

En la película se ve esa transmisión televisiva que crea la impresión de imágenes históricas y por tanto una cercanía por el factor verídico, mientras que en el libro se consigue este efecto por los supuestos periodistas, uno de ellos, Renzi, el *alter ego* del autor¹³², que informan al lector bajo la premisa de que la narración es simultánea a los sucesos, como si fuera a tiempo real: “la larga odisea que ya dura cuatro horas en el momento de escribir esta crónica comenzó aproximadamente a las 22 horas de ayer y hacia la medianoche el enorme despliegue policial, donde se utilizaron unos trescientos hombres, estaba completo” (Piglia 2009, 155). Al mismo tiempo le recuerda al lector el acto de escribir al informarle de cuándo empezó a redactar qué parte de la crónica.

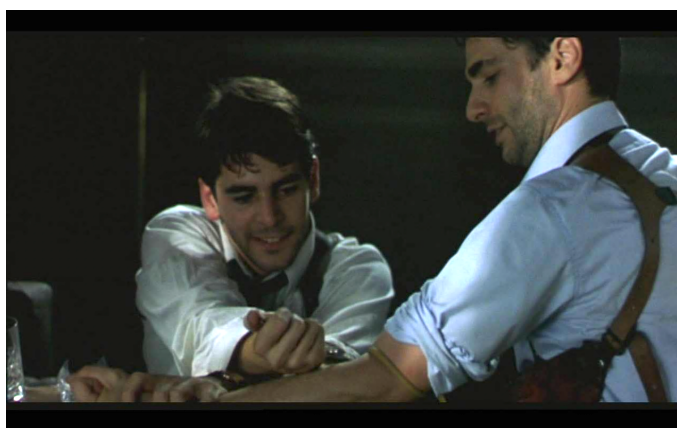


Fig. 26. El consumo de drogas se convierte en un ritual compartido antes del asalto final (Piñeyro 2000a, 01:37:38).

¹³² El personaje de Emilio Renzi aparece por primera vez en *La invasión* y será una constante en su quehacer literario –y también en su labor como crítico–, incluso ha firmado artículos con ese pseudónimo (el nombre completo del autor es Ricardo Emilio Piglia Renzi, así que más que de un seudónimo se trata de la parte menos usada de su nombre).

La presencia de la droga es fundamental para el “bienestar” de los delincuentes, que necesitan la embriaguez provocada de la manera que sea. Poseerla les da la sensación de seguridad, igual que el dinero: “La plata es como la droga, lo fundamental es *tenerla*, saber que está, ir, tocarla, revisar en el ropero, entre la ropa, la bolsa, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilo. Entonces recién se puede seguir viviendo” (Piglia 2009, 41). Dorda/Ángel es el que más la precisa porque “su interés exclusivo eran las drogas, «su oscura mente patológica» (decía el informe psiquiátrico del Dr. Bunge) pensaba rara vez en otra cosa que no fueran las drogas y las voces que escuchaba” (Piglia 2009, 63) y por eso las decisiones corren a cargo del Nene que se ocupa de pensar por los dos.

Mientras que en el libro los asesinos parecen ser fruto de una frialdad absoluta, en la película da la sensación de locura: por ejemplo durante el asalto, matan a varios policías a sangre fría; en la película, en cambio, cuando ve que un guarda de seguridad ha herido a Ángel, el Nene mata al otro, dan tiros al aire bajo la lluvia y se abrazan gritando, como si fuera otra embriaguez de estupefacientes¹³³. La corrupción en el libro va más allá, así que El Nene está convencido de que los “quisieron cargar, esto está clarito” (Piñeyro 2000a, 21:01). Los policías corruptos no se iban a quedar con su parte pactada, sino a fingir que uno se llevó todo el dinero para quedárselo ellos. La solución de matar al opuesto es corriente porque es la más fácil, tanto para los criminales como para los policías, así que en su huida asesinan a los que se ponen en su camino, aunque ni siquiera supongan un peligro ya, del mismo modo saben que a la autoridad, “la única que le queda es matarnos, matarnos a todos. Tiene mucho más que perder que su parte de la plata” (Piñeyro 2000a, 23:54) porque en el caso de que no saliesen muertos, podrían incriminar a los policías corruptos. El libro finalmente termina con que Dorda, el único sobreviviente –aunque moribundo–, es sacado del apartamento y el pueblo se lanza encima de él porque, según creía, la justicia sería que fuera matado, ya que “el deseo de venganza, que acaso sea la primera chispa en el relámpago de la mente humana cuando está lesionada, corría con velocidad eléctrica por entre la muchedumbre” (Piglia 2009, 219). La película

¹³³ También cuando queman al final el dinero su reacción es la misma que cuando acaban de tomar drogas.

prescinde de esta última escena y cierra con los militares entrando al apartamento, lo que sugiere que recibe su última bala aún allí.

Wolfgang Sofsky, en su *Tratado sobre la violencia*, afirma que se puede interpretar la destrucción de cosas como un grito de libertad, ya que la intención es destruir lo existente, profanar y deshonorar lo establecido con el fin último de la desmaterialización. Se ve esta rebelión en *Plata quemada*, aunque no sea por razones políticas sino por odio acumulado y por el deseo de mostrar el poder que poseen para provocar el caos y hacer desaparecer una de las columnas esenciales en las que se basa la sociedad tal como la conocemos. Sofsky propone que “en la destrucción, los hombres se sienten libres de toda preocupación. Celebran con gran alboroto la fiesta de la violencia” (2006, 194). Los criminales añaden a esta fiesta de violencia la autodestrucción física mediante el consumo excesivo de drogas. La embriaguez destructiva lleva a que “durante la acción violenta, los planes y los proyectos carecen de importancia. Lo que cuenta es la demostración brutal de la caducidad de las cosas, el exceso contra lo inmortal” (2006, 195). Es decir, mientras permanecen en su mundo narcótico son capaces de olvidar su fracaso y solo cobra relevancia la superioridad que sienten por crearse la ilusión de poder y resistencia inquebrantable. Junto con la afirmación de Piglia de que “el único enigma que proponen –y nunca resuelven– las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única «razón» de estos relatos donde todo se paga” (Piglia 2001b, 62). Se puede observar el objetivo del escritor de revelar el afán anarquista y anti-capitalista de estos criminales con los que parece tener cierta simpatía. Sin embargo, en los dos soportes estos antihéroes fracasan y se muestra que su vía es tan insostenible como la que están intentando combatir. Pero tanto Piglia como Piñeyro sí consiguen acercarse a una “explicación a fenómenos socioculturales como el vandalismo o la delincuencia” (Unda Henríquez 2008, 112) y, sobre todo, dar cuenta de los dilemas que crea el sistema capitalista, así como la corrupción policial y la falta de educación para los delincuentes.

III.1.3. EL SICARIATO DE MEDELLÍN

En la literatura contemporánea colombiana, una de las representaciones del criminal típico es el sicario¹³⁴: un joven –entre trece y veinte años, la edad varía entre los “violentólogos”¹³⁵, sociólogos y otros críticos– que trabaja como la mano ejecutora de los asesinos entre bandas del narcotráfico. Ellos ostentan, en palabras de Héctor Abad Faciolince, “la misma actitud de total desprecio por la vida, de absoluta ausencia de compasión que aparece en el lenguaje picaresco. Disparar, en la jerga profesional del sicario, es, simplemente, «tomar una foto», clic” (2002, 217). El escritor colombiano inventó el término de *novela sicaresca*, como explica en una entrevista por la similitud con la picaresca, “en el sentido de que es una persona, por lo menos en los primeros libros, que narra en primera persona su vida de fechorías” (2007). Los dos ejemplos que se tratan aquí son *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, pertenecientes a este género que tiene, según Vargas Llosa,

una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular, de modo que, cuando se habla de ellos, conviene advertir que se pisa ese delicioso y resbaladizo territorio, el preferido de los novelistas, donde se confunden ficción y realidad (Vargas Llosa 1999).

En la novela de Vallejo –y en la adaptación homónima de Barbet Schroeder tal vez incluso de forma más *obvia*, por la asociación con documentales– se halla esa dialéctica entre varios planos. También *Rosario Tijeras* se nutre de experiencias de la

¹³⁴ El término *sicario* viene originariamente del latín, cuyo significado literal es *hombre-daga* que a su vez viene de *sica*, ‘puñal’, ‘daga’. Históricamente fue utilizado para denominar al grupo de extremistas judíos –*Sicarii*– que intentaron expulsar a los romanos y partidarios de Judea, escondiendo la *sica* debajo de su ropa y apuñalando a los opuestos durante asambleas públicas.

¹³⁵ Tal como lo afirma Laura Catalina Cartagena Núñez, “los «violentólogos» aparecen [en el contexto colombiano] como resultado de varios factores, entre los más notables, la especialización del conocimiento sobre la violencia, la demanda gubernamental de servicios profesionales y estudios expertos financiados por el Estado y la concentración de los intelectuales en una institución avalada y creada por la universidad pública. En ese panorama, la consolidación de la «violentología» y los «violentólogos» se convierte en pieza clave para el proceso de construcción de nociones sobre la violencia y la paz, que más adelante van a incidir en la definición de planes gubernamentales de desarrollo y políticas sociales” (2013, 127).

vida real, aunque no de un punto de vista autobiográfico personal sino porque el autor conoció a sicarios en una situación similar a la de su protagonista. Como novelas clave que forjaron esta *sicaresca* antioqueña cabe mencionar los dos libros de investigación periodística *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar –a partir de entrevistas con sicarios consigue el autor un testimonio cercano con una estética particular– y *Noticia de un secuestro* (1996) de García Márquez –una narración minuciosa sobre el secuestro de diez personas de la vida pública de Colombia, durante la cual transmite en qué estado se encuentra el país–. También las obras cinematográficas abundan, encabezadas por *Rodrigo D. No futuro* (1989), de Víctor Gaviria, que rodará posteriormente *La vendedora de rosas* (1998), así como *Suma y restas* (2005), todas con la temática de los sicarios, la narcoviolencia y la marginalidad que experimentan los habitantes de Medellín, de manera que se puede apreciar la importancia de este género dentro de la narrativa contemporánea tanto literaria como cinematográfica de Colombia que retratan a estos jóvenes sicarios que, tal vez, se puedan definir como “el instrumento más feroz de la violencia y ésta la manifestación última de la barbarie” (Camacho Delgado 2006, 237).

III.1.3.1. *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*: EL TRATAMIENTO DE LA VIOLENCIA EXTREMA EN EL PAPEL Y LA PANTALLA

Colombia es un desastre sin remedio. Máteme a todos los de las FARC, a los paramilitares, los curas, los narcos y los políticos, y el mal sigue: quedan los colombianos.
Fernando Vallejo

En el caso de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, se trata de una novela tan corta como intensa. La carga de violencia, tanto en el libro como en la adaptación por Barbet Schroeder, aquí parece imponerse sobre su aliento poético, similar a lo que ocurre en *Plata quemada*. Pero, a pesar de que la sociedad antioqueña parece estar plagada por la calamidad, convirtiéndose en un infierno terrestre, señalaremos los elementos poéticos en ambas obras pese al aparente horror absoluto y sin esperanza.

Para buscar los orígenes de la violencia actual en Colombia –y obviamente sintetizando mucho– se debe volver atrás –hasta 1948–, cuando con el asesinato de Jorge

Eliécer Gaitán se inició el Bogotazo y con él la época de “La Violencia”, en la que se enfrentaron, dando lugar a una guerra civil que se extiende hasta 1960, los partidos Liberal y Conservador. La posterior expansión de las guerrillas rurales (ya en los años sesenta existirían las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y el Ejército de Liberación Nacional) y sus enfrentamientos con los paramilitares son en buena medida responsables de la migración del campo hacia la urbe –sobre todo a Bogotá, Medellín y Cali–¹³⁶. En última instancia se extiende la violencia urbana –causada por la pobreza y el desempleo–, donde el narcotráfico y su correlato de las mafias de droga se convertirán en uno de los problemas fundamentales, y en el desencadenante principal de gran parte de los crímenes cometidos¹³⁷. Pablo Escobar, figura central del cartel de Medellín, representa una especie de “padre” del oficio de sicario colombiano; así encontramos en el libro la importancia que se le daba: “con la muerte del presunto narcotraficante [...], aquí prácticamente la profesión de sicario se acabó. Muerto el santo se acabó el milagro. Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar” (Vallejo 2009, 34-35). Una de las diferencias entre novela y película se demuestra aquí: al empezar el libro Escobar todavía no está muerto y se proclama que “la ley de Colombia” lo mató –“hoy dando parte a la nación porque veinticinco mil soldados habían dado de baja al presunto capo-jefe del narcotráfico, contratador de sicarios” (Vallejo 2009, 34). En la película ya está muerto desde el principio y así se queja Alexis, uno de los sicarios, al empezar el film de que por su muerte está “todo el mundo sin trabajo” (Schroeder 2000b, 15:25). De esta manera, por un lado, la película se ahorra tener que representar detalles y así condensa la narración como ocurre habitualmente, y por otro, al presentarle hechos pasados al espectador en lugar de dejarlo participar en su trascurso, se consigue una comprensión sobre el carácter de los personajes a través de lo que les ha ocurrido previamente y lo que estos cambios han significado para ellos. También se utilizan las circunstancias políticas del país para crear una sensación temporal real; por

¹³⁶ La población de Medellín, donde transcurre tanto *La virgen de los sicarios* como *Rosario Tijeras*, por ejemplo, aumentó de 380.000 en 1951 a tres millones de habitantes en 1993 (Brand 1995, 63).

¹³⁷ Estas tres “fases” de violencia han sido denominadas “la primera violencia”, “la segunda violencia” y “la tercera violencia”, a lo que añade Kantaris “que es también un movimiento desde lo específico (el Bogotazo) hacia lo difuso (el crimen urbano y la corrupción globalizada)” (Kantaris 2008, 456).

ejemplo, se puede deducir que en el libro el intervalo narrativo es menor que en la película, ya que en la última la entrada en vigor de un nuevo presidente crea un marco en el que se puede deducir cuánto tiempo ha transcurrido entre dos acontecimientos (Osorio 2009).

Sin embargo, no son estos detalles los que más importan a la hora de comparar la obra escrita con la filmada: lo que más llama la atención es que el estilo del libro que se ha adaptado a la pantalla no es ni mucho menos un monólogo interior, una sola voz narrativa que nos presenta *su* mundo desde una óptica absolutamente subjetiva. Cuando Barbet Schroeder, director franco-colombiano de la película, seducido por la prosa vallejiana, fue a visitar a Vallejo a México, estaba convencido de que *La virgen de los sicarios*, a pesar de ser la obra que más le gustó, era imposible de adaptar al cine. El novelista le demostró que estaba equivocado: ciertamente había que cambiar mucho, pero la voz en *off*—opción que había considerado y desechado Schroeder— no era la única forma de adaptación. Había que reescribir el libro ajustándolo a las necesidades de la pantalla. He aquí la diferencia principal: Vallejo volvió a escribir el libro, esta vez en forma de guion, donde transformó la voz omnipresente del protagonista en diálogos; su condición de cineasta ayudó a la hora de decidir qué había que cambiar de forma.

El hecho de tener un narrador en primera persona subraya el subjetivismo del libro: la visión del protagonista Fernando —cargada de cinismo— es la única referencia que se le transmite al lector. Así, este se convierte en el interlocutor del narrador y tiene que fiarse de su concepción de los hechos; el narrador lleva su “poder” sobre el lector a tal extremo que empieza a funcionar como traductor para el lector “extranjero” (Vallejo 2009, 61), tanto en relación con el lenguaje de los sicarios como con las costumbres y las particularidades en la cultura colombiana. Aunque al principio desestima al lector por su supuesta ignorancia cultural —y durante todo el texto mantendrá cierta autoridad discursiva—, a medida que va avanzando se convierte en cómplice y por tanto en su congénere. La película en principio perdería esta subjetividad porque ya no se trata de un narrador en primera persona, ni de la voz en *off*, sino de diálogos entre Fernando y sus dos amantes sicarios, Alexis y Wilmar. No obstante, tampoco en la película se encontrará la polifonía: de nuevo se desarrolla solo la visión subjetiva del protagonista con

profundidad y del mismo modo que el lector sirve para que este pueda explayar sus inquietudes, en la película los dos amantes reemplazan al lector siendo los receptores para que él pueda expresarse.

Esta exclusión de más visiones parece, por un lado, muy parcial y elimina la posibilidad de la fragmentación que contribuye a percibir una realidad más cercana a la verdad, volviendo a la idea de que nunca se puede contar la verdad absoluta, como se acotará también en obras siguientes, sino que esta se compone de muchos aspectos e historias infinitesimales de cada uno¹³⁸. Por otro lado, es una forma de ser más *fiel* al libro, de transmitir la mirada de Fernando sin intentar abarcar algo inabarcable como lo es la verdad, de tal modo que se reconoce en todo momento que lo único que se quiere demostrar es su visión unipersonal, cesando, por tanto, la posibilidad de una autobiografía más pensada, ecuánime y equilibrada en la que terceros podrían haber sido introducidos para adquirir una sutileza aquí inexistente. Las ideas y sentimientos del protagonista también se reflejan en el plano visual, así afirma que no hay nada que no esté en movimiento —“no hay nada quieto, hasta las piedras se mueven” (Schroeder 2000b, 51:27)— y coherentemente con esta convicción tampoco la cámara produce tomas fijas¹³⁹. Para remarcar aún más la sensación de que experimentamos la vida colombiana a través de la mirada de Fernando, en la película, Schroeder utiliza tanto la cámara al hombro, es decir, imágenes que captan lo que sería la visión del protagonista, como “movimientos de grúa” (Schroeder 2000a, 6). Esto constituye un ejemplo de cómo resolver la adaptación de la narrativa en primera persona que, según McFarlane (*cfr.* II.2.), es difícil de trasponer a la gran pantalla.

Uno de los puntos de vital importancia es el grado de la violencia; mientras que

¹³⁸ Hay quien ha criticado esta exclusión de otras voces ferozmente, como por ejemplo Vera Helena Jacovkis (2009). Véase las actas de su conferencia “La configuración de la subjetividad en *La virgen de los sicarios*” para un análisis detallado sobre la temática.

¹³⁹ Otra razón para el constante movimiento de la cámara es el uso de alta definición, que produce una sensación mucho más cercana, y también permite filmar con múltiples cámaras a la vez y, por tanto, editar con más posibles ángulos. Otro aspecto es que todo es nítido, pero al contrario de otros que han intentado hacer que se “parezca al cine”, Schroeder ha “querido explorar las características de esta nueva técnica aceptándolas. Cuanto más definida estaba, más contento estaba yo. En un primer plano de Alexis, por ejemplo, se ve la ciudad muy nítida detrás. Para mí es formidable. No me distrae y refuerza la idea de la película” (Schroeder 2000a, 7). El uso de una cámara portátil, además, crea un efecto de *cinéma vérité* (Osorio 2009).

en el libro hay un total de dieciocho muertos, en la película se hallan solo seis: lo que de forma escrita se interpreta como parábola, allí habría parecido exageración, tal vez hasta sensacionalismo y deseo de escándalo –aun así, resultó ser bastante controvertida–. De acuerdo con Camacho Delgado, que reconoce en la novela “una desacralización de aquellos elementos característicos del realismo mágico”¹⁴⁰ (2006, 232), la mezcla de cuantía y potencia de los asesinatos –lo que él llama narcotremendismo– es lo que

provoca un efecto de desgarramiento en el lector, no sólo por la intensidad con que se reconstruyen los horrores de la cotidianidad, sino también por las cifras hiperbólicas que multiplican la sensación de caos, dentro de una sociedad a la que el protagonista ha llamado “monstruoteca” (Camacho Delgado 2006, 234).

Sobre la cuestión de cómo trasladar este aspecto a la gran pantalla dijo el director: “Entonces empezamos una negociación sobre el número de muertos para saber qué muertos íbamos a dejar y bajo qué condiciones... El resultado para mí fue totalmente sorprendente; otra versión de la misma historia, más cercana a su verdad autobiográfica” (Schroeder 2000a, 4). Curiosamente, no es el número de muertos lo que nos desensibiliza –mientras que en el libro una de las razones es esta–, sino la forma de cometer los asesinatos: son fríos, sin arrepentimiento o reflexión alguna, un mero trabajo para Alexis y Wílmor como pudiera serlo cualquier otro. La más mínima queja por parte de Fernando se toma como desencadenante para matar, y este pronto se dará cuenta de que la simple mención de que alguien le ha molestado será motivo suficiente para aniquilarlo sin pensarlo dos veces. En la novela la cantidad de muertos hace que cada vez nos sorprendamos y escandalicemos menos, mientras que en la película la mirada fría sin sentimiento es lo que nos insensibiliza y a la vez horroriza. Algunas muertes que corren a cargo de Alexis en la novela, en la película las ejecuta Wílmor y también es el primero con quien va a su casa natal, mientras que en la novela es el segundo; sin embargo, no trastoca en ningún momento la historia y no tiene importancia en cuanto a la *fidelidad* a

¹⁴⁰ Véase las páginas 232-233 de Camacho Delgado, “El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo” para el desarrollo de esta teoría.

la *esencia* del libro. Es más, esta flexibilidad de quién es el autor de los asesinatos refuerza una idea central: la de que los sicarios también son intercambiables y que no importa quién es sino qué significa para Fernando y qué posición ocupa en la relación. Esta idea se ve subrayada en la película por la similitud física de ambos y el director juega a crear este despiste en el espectador; por ejemplo, la primera vez que aparece Wilmar –de espaldas y por tanto aún más confundible– lleva la misma chaqueta que el anterior amante. Por otra parte, en la novela el narrador los confunde algunas veces: “Le dije a Alexis, perdón, a Wilmar que entráramos” (Vallejo 2009, 97).



Fig. 27-28. Wilmar (izquierda) y Alexis (derecha) con indumentaria parecida, que favorece su confusión (Schroeder 2000b, 58:37 y 01:15:04).

Otra diferencia importante es el rol que juega Medellín: en el libro tiene un papel secundario, mientras que en la película se convierte en otro *personaje* más. Schroeder puso mucho énfasis en que fuera así, ya que de este modo el espectador puede captar mejor lo esencial de la vida colombiana y el film adquiere un toque documental mayor. Aquí también influye que los actores no son profesionales sino chicos de la calle que reprodujeron con más naturalidad y credibilidad la vida *sicaresca* de la urbe –aspecto algo neorrealista–¹⁴¹. La excepción es Germán Jaramillo, que interpreta a Fernando, pero

¹⁴¹ Este recurso ha demostrado ser casi una “receta de éxito” en las películas que enfocan la violencia de adolescentes en Latinoamérica, así, por ejemplo, en *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles y Kátia Lund, adaptado de la novela homónima de Paulo Lins, también optaron por escoger un reparto de actores no profesionales porque, según el propio director, “em Cidade de Deus queria que o espectador visse o Zé Pequeno e não uma extraordinária interpretação do Zé Pequeno. Queria que o espectador se relacionasse diretamente com os personagens, sem filtros. Ter caras desconhecidas era um dos pontos de partida para o elenco” (Meirelles 2002; ‘quería que en Ciudad de Dios el espectador viera a Zé Pequeño y no una interpretación extraordinaria de Zé Pequeño. Quería que el espectador se relacionase directamente con los personajes, sin filtros. Tener caras desconocidas era uno de los puntos de partida para el elenco’). Esta

esto también tiene su lógica interna, ya que es el único que se siente *extranjero* al principio de la película, es decir, no es su mundo, sino que se tiene que hacer con él poco a poco; son los jóvenes amantes los que le introducen en el nuevo espacio antioqueño. Medellín –“la capital del odio” (Vallejo 2009, 8)– desempeña un papel central en él, y de ahí que este papel también le sea otorgado a la hora de la representación: “la ciudad no es meramente un trasfondo para la *sicaresca* del cual podemos extraer y analizar una noción abstracta de la violencia; es una parte integral de ella, el ambiente del que ella nace y en el que cobra su carácter” (Goodbody 2008, 441). Es decir, el hecho de transcurrir la historia en Medellín condiciona el desarrollo y el proceso por el que pasan todos los personajes; los sicarios no parecen tomar conciencia de su situación, o por lo menos mantienen una indiferencia difícilmente comprensible para el mundo occidental: “para morir nacimos” (Vallejo 2009, 39). El narrador, en cambio, oscila entre “el deseo de separarse o alejarse de la ciudad violenta y el sentirse a la vez fascinado por la misma” (Goodbody 2008, 443). Esta fascinación se transmite, por ejemplo, antes de que suba a las comunas con su amante, pero no puede parar de imaginarlas: “las he visto, soñado, meditado desde las terrazas de mi apartamento, dejando que su alma asesina y lujuriosa se apodere de mí”, y a la distancia asegura que le “encienden el corazón como a una choza la chispa de un rayo” (Vallejo 2009, 30). Sin embargo, sobre sus habitantes se expresa con suma crueldad y aversión –además de sarcasmo y desgana–, y no duda en despreciar cualquier aspecto que pueda tener que ver con la procreación del estrato social pobre que es, según él, la razón por la que se continúa esta pobreza vinculada estrechamente a la violencia:

Pobres de este mundo, por Dios, por la Virgen, por caridad cristiana, abrid los ojos, razonad: si se cruzan una pareja de enanos ¿qué pasa? Que tienen el cincuenta por ciento de probabilidades, fifty fifty, de que sus hijos les salgan como ellos, midiendo uno veinte. ¡Uno de cada dos hijos les nacerá con el gen de la acondroplasia, enano! Pues una cosa sí os digo, desventurados: que el gen de la pobreza es peor, más penetrante: nueve mil novecientos noventa y nueve de diez mil se lo transmiten, indefectible, a su prole. ¿Estáis

explicación se podría aplicar igualmente para *La virgen de los sicarios* en la que el espectador tiene la sensación de ver a los verdaderos adolescentes medellinenses.

de acuerdo en heredarles semejante mal a vuestros propios hijos? Por razones genéticas el pobre no tiene derecho a reproducirse¹⁴² (Vallejo 2009, 109).

Además, ejerce un odio absoluto hacia las mujeres, lo que le llevará a afirmar que no tienen alma, ni cerebro y que por eso es imposible sentir amor hacia ellas, y va más allá: por culpa de “los curitas salesianos” parte de la opinión de que “la relación carnal con las mujeres es el pecado de la bestialidad, que es cuando se cruza un miembro de una especie con otro de otra, como por ejemplo un burro con una vaca” (Vallejo 2009, 17-18). Sin embargo, el niño Alexis casi le supera en misoginia, tanto que hasta a Fernando mismo le parece más “extremoso que yo” y su “pureza incontaminada de mujeres” (2009, 19) resulta ser uno de los motivos por los que se enamora de él. Paradójicamente, ama con locura a los hijos de estas mujeres que tanto aborrece por el hecho de reproducirse. Hacia sí mismo parece sentir algo similar; se puede ver la culminación de esta egolatría extrema de Fernando en el epitafio que desea tener¹⁴³; en la película, en cambio, no cuenta con esa escena y en general parece menos presuntuoso.

Volviendo a la migración hacia Medellín, esta causó un cambio importante en su fisonomía, ya que se produjo una fragmentación en el casco viejo de la ciudad y los barrios nuevos que se formaron a sus alrededores. Así explica Fernando que

podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. [...] La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar (Vallejo 2009, 86).

¹⁴² En la película compara la cuestión con la homosexualidad: “dicen que la homosexualidad es pecado, qué pecado va a ser, pecado es seguir procreando” (Schroeder 2000b, 36:17).

¹⁴³ Este debe decir: “Vir clarissimus, grammaticus conspicuus, philologus illustrissimus, quoque pius, placatus, politus, plagosus, fraternus, placidus, unum et idem e pluribus unum, summus jus, hic natus atque mortuus est. Anno Domini tal...” (Vallejo 2009, 110). Para un estudio exhaustivo sobre el uso del latín y la interpretación de cada parte de su epitafio, véase Hermann Herlinghaus, “La construcción del nexo de violencia y culpa en la novela *La virgen de los sicarios*”, *Nómadas*, 25 (2006): 184-205.



Fig. 29-30. La ciudad de abajo vista desde la de arriba (Schroeder 2000b, 40:00 y 39:46).



Fig. 30-31. La ciudad de arriba (Schroeder 2000b, 1:08:46 y 1:10:50).

Como se ha dicho, en el film *Medellín* tiene un peso mayor ya que aquí se percibe esta bipartición con más fuerza y los contrapuntos están marcados visualmente. En las dos obras se puede ver la dialéctica de cielo e infierno, ascenso y caída: el mundo está *al revés* en el mundo antioqueño; lo que se encuentra más arriba –donde debería estar el cielo– es la representación del mal, del sufrimiento, de la pobreza, del no-progreso, y sobre todo de la muerte segura; y la ciudad de abajo es –era– signo de todo lo opuesto, donde “palpitaban [...] las lucecitas de Medellín en la unánime noche, rogándole al cielo que nos hiciera el milagro de volver a ser. A ser lo que fuimos” (Vallejo 2009, 32). ¿Estarán rogando aquí al cielo –las comunas– que se pare con la violencia? A pesar de representar más bien el infierno, para Fernando no lo es, ya que de ahí viene su “ángel”, más precisamente su “ángel exterminador” (2009, 57), su salvación. Si no fuera por él querría seguir con su plan original de volver para morir¹⁴⁴, pero el amor le devuelve la voluntad de vivir. Alexis se convierte así en su “ángel de la guarda” (2009, 24) y a la vez

¹⁴⁴ Así le dirá a Alexis, en la película, que está “viviendo los extras” (Schroeder 2000b, 09:20); con lo que utiliza el lenguaje del cine dentro del cine para comparar su situación.

en su “máquina de matar” (2009, 32) que acabará con todo aquel que según Fernando no merezca vivir –aunque nunca lo pronuncie explícitamente, después del primer instante sabe bien cómo utilizar las palabras para que se cumplan sus deseos–. Cuando se queja de un *punkero* por quitarle el sueño, Alexis no duda en matarlo al cruzárselo por la calle. En el libro muestra sobre todo indiferencia e inocencia: “¿Pero que lo mandé matar? ¡Nunca! Jamás de los jamases. Jamás le dije a Alexis: «Quebráme a éste». Lo que yo dije [...] fue: «Lo quisiera matar» y se lo dije al viento; mi pecado, si alguno, se quedó en el que quisiera” (Vallejo 2009, 33). En la película intenta explicarle a Alexis que la vida no funciona así, y demuestra bastante más culpabilidad y arrepentimiento:

FERNANDO: Mataste a ese pobre muchacho por nada, ¿cómo pudiste?

ALEXIS: Vos mismo dijiste que lo querías cascar.

FERNANDO: Sí, dije, pero fue un mal pensamiento, si se matara en realidad los que quisieras matar en el pensamiento, esto sería el acabóse (Schroeder 2000b, 33:00). [...] Me siento culpable (Schroeder 2000b, 34:34).

Su primer ángel y máquina de matar se convertirá de verdugo en víctima, y su verdugo se convertirá en el nuevo ángel y la nueva máquina de matar de Fernando. Cuando este se da cuenta de que su nuevo novio es el asesino del anterior, no tarda en perdonarle por las circunstancias y aceptarlo como “Wílmor, mi niño, el único” (Vallejo 2009, 125), cuando poco antes había estado llorando por “mi niño, Alexis, el único” (2009, 119).

Aunque al principio rechaza por completo cualquier posible complicidad con la ciudad de arriba, con los asesinatos cometidos por sus “máquinas”, a medida que se implica en la vida de los sicarios, cada vez es menos capaz de sostener su inocencia: “aquí no hay inocentes, todos somos culpables” (Vallejo 2009, 105). En ese momento todavía se declara como alguien que se encuentra fuera de todo lo ocurrido, un apátrida que vuelve a su tierra natal con nostalgia¹⁴⁵, y con el objetivo de morir allí. Al llegar se topa con una Colombia opuesta a la de su imaginario: lo que antes era orden, ahora es caos; lo que

¹⁴⁵ En esta nostalgia se hace sobre todo hincapié en la película, donde resalta el regreso a los lugares de la infancia de Fernando, y las imágenes subrayan este aspecto, mientras que en el libro las descripciones no impactan del mismo modo.

suponía el progreso –la esperanza que vendría con la modernización– ahora constituye el estancamiento, ya que no se percibe ningún avance en el país; la sociedad culta ha sido reemplazada por un pueblo vulgarizado –lo último se transmite ante todo en cuanto al cambio lingüístico–. El-Kadi observa, además, que

al caracterizarse como un letrado, un excéntrico y un *outsider*, Fernando logra dotar a su discurso de un tono autoritario y exasperado que tendrá como fin ofrecer al lector imágenes negativas sobre la realidad contemporánea. En efecto, no puede haber neutralidad ni pasividad frente a una realidad que se juzga, aunque suponga un no-compromiso; y es por eso que entre la voz narrativa y el mundo representado es factible hablar de estrategias de distanciamiento (2007).

No obstante, al continuar la historia, ocurre lo anteriormente dicho: ya no tiene la condición de extranjero, sino que se funde poco a poco otra vez con su país y se apropia de las nuevas costumbres, lo que se ve en particular en el uso del lenguaje; mientras que al principio le explica al lector la jerga propia de los sicarios, al final habla como ellos¹⁴⁶. El contraste de su idiolecto del monólogo interior en la novela con el sociolecto de sus alrededores demuestra su estatus de “último gramático de Colombia”¹⁴⁷ (Vallejo 2009, 51) en oposición al, según él, *vulgo*. Debido a que la película solo cuenta con diálogos no es tan fácil encontrar esta contraposición, aunque también aquí el habla de los chicos se sitúa en las antípodas del lenguaje de Fernando. El cambio lingüístico que se produce en el protagonista corrobora la teoría de la transculturación de Ángel Rama, que propone “que se prescinde del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significación dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes” (1982,

¹⁴⁶ Cabe también la interpretación de Camacho Delgado (2006) de que se trata de un *Bildungsroman* a la inversa, donde es el joven sicario quien le inicia en su mundo y tiene “el saber” sobre cómo funciona la vida. Sin embargo, en todo momento es Fernando quien tiene la autoridad, porque tiene “la palabra” como gramático que es; de ahí que los amantes intenten adivinar su deseo de a quién matar a veces incluso antes de que él lo pueda pronunciar.

¹⁴⁷ En cambio, en la versión filmica se declama como el *primer* gramático de Colombia.

41). La lengua que Vallejo utilizaba al principio solo para ilustrar la contraposición, ahora se ha convertido en la voz que narra, de la mano de lo que Rama exponía como

la que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo (1982, 42).

Es decir, Rama analizaba en términos generales a los escritores regionalistas que se habían apropiado de este estilo en su obra, mientras que Vallejo ofrece en un solo libro el proceso de esta transformación: pasando del “escudriñamiento del escritor” al escritor-narrador que se reintegra en la comunidad lingüística y trabaja su discurso desde dentro.

En este proceso el narrador implica en todo momento al lector, que en principio es un lector pasivo ya que el narrador le sirve de guía, por lo que se podría definir como oposición al lector cómplice. El término *narratario*¹⁴⁸, que sugiere un compañero durante la narración, también coincide con el propósito del texto de Vallejo, donde se debe recordar que este *narratario* al igual que el narrador es ficticio y difiere del lector real. Como el narrador mismo en el transcurso de la transculturación, también el lector se sumerge cada vez más en la historia –aunque sea forzosamente por el narrador–. Primero, se le invita a participar en la vida de Medellín: “ha de saber usted y si no lo sabe vaya tomando nota, que cristiano común y corriente como usted o yo no puede subir a esos barrios sin la escolta de un batallón: «lo bajan». [...] Usted verá si sube” (Vallejo 2009, 31). Luego utiliza el plural para crear cierta complicidad, pero también lo convierte en *cuasi*-personaje de la novela, dándole un papel de testigo: “allá ellos con sus muertos que de los que aquí tenemos compartidos ustedes son testigos” (Vallejo 2009, 122). Puede que de aquí se desprenda cierto matiz de culpabilidad del lector, ya que siendo testigo omitió el auxilio, y aunque es una ficción, visto como parábola del mundo real se puede interpretar como un reproche a la comunidad internacional que no reacciona al observar

¹⁴⁸ Postulado por Genette en 1971 en *Figures III*, París, Editions du Seuil.

la violencia ejercida en otras partes del mundo. Jastrzębska (2010) además propone que el hecho de que Vallejo subraye la condición extranjera del lector apoya esta interpretación y cita la opinión pertinente de Jácome Liévano, según el cual el destinatario del relato es un miembro de “una sociedad que se entera pero que a la vez ignora y a una comunidad internacional a la que señala como responsable de alimentar la violencia y sus subculturas” (Jácome Liévano 2006, 83). La película de Schroeder ciertamente ha ayudado en gran medida a concienciar al mundo exterior de la precaria situación en Colombia, puesto que por el medio masivo del cine llega a otro público que, aunque no sea necesariamente más amplio, al menos sí es más diverso que el de la novela de Vallejo. Volvemos aquí al recurso de transformar el monólogo en diálogo: a menudo el discurso es sorprendentemente oral en el libro, con marcas de oralidad como por ejemplo “mire”, “oiga”, “hombre, fíjese usted”, que se opone a enunciados más formales o cultos: “y curado de basucos y miserias, manu militari, nemine discrepante, minima malis, entró el pobre, el pobre pobre en el reino del silencio donde reina la más elocuente, la que no habla [...]” (Vallejo 2009, 108). En la película, tiene lugar el fenómeno inverso, aunque parecen muy coloquiales, también se hallan diálogos muy literarios, sobre lo que el propio director opina:

lo más importante para mí es el respeto al texto. Se trata de un escritor y los diálogos, que parecen muy naturales, están, en realidad, muy escritos. Es este trabajo el que apasiona completamente: insertar un texto en una realidad y de esta manera, llegar a encontrar un estilo que corresponda al del escritor. El estilo de Vallejo está lleno de humor, es brillante y preciso a la vez; muy escrito, con pasajes muy hablados (Schroeder 2000a, 6-7).

Se puede utilizar la anterior cita de Vallejo –y casi todos los fragmentos aquí citados– como ejemplo de la insinuada poesía en la introducción: el uso de latinismos – “manu militari”–, palabras cultas – “elocuente”–, e imágenes como “reino del silencio” demuestran la carga poética de la novela. Incluso cuando se expresa con una rabia abrumadora, es posible hallarla en su estilo:

Apuntalado en una precaria legitimidad electorera, presidido por un bobo marica, fabricante de armas y destilador de aguardiente, forjador de constituciones impunes,

lavador de dólares, aprovechado de la coca, atracador de impuestos, el Estado de Colombia es el primer delincuente¹⁴⁹. Y no hay forma de acabarlo. Es un cáncer que nos va royendo, matando de a poquito (Vallejo 2009, 88).

No ha de olvidarse aquí que Vallejo escribe desde la nostalgia por un mundo mejor, en el que el campo –Sabaneta– todavía representaba el idilio, la paz y el silencio¹⁵⁰ –así abre el libro con que “había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta” (Vallejo 2009, 5)– y no significaba un barrio más entre muchos que habían sido absorbidos por la ciudad; el cielo había sido tragado por la expansión, y de este modo convertido en infierno. Este mundo idílico que añora Fernando también representa un mundo en el que la literatura aún podía proporcionar significados, por eso –o al menos es probable que sea una de las razones– escribe, a pesar de ser un acto de desesperación y supervivencia. En el fondo es un grito para despertar, salvar al mundo mediante el rechazo del mismo. Podría ser la propuesta de oponerse a su estado actual y resistir al conformismo. En la medida en que el mundo se ve invadido por la violencia, también el estilo de Vallejo se vuelve más tosco y rudo. Como ya se ha dicho, ese es el mismo objetivo con el que emprendió la adaptación Schroeder, la concienciación del pueblo, el reconocimiento y la denuncia de una situación social inaceptable, que mientras no haya nadie que intente cambiarla se destruye cada día más a sí misma. Se podría intuir que el tono documental de la película, tal vez, ayuda a que irrumpa esta concienciación con más fuerza, que las imágenes siempre tendrán la supremacía del choque cultural y violento, pero no es así, tanto el libro con sus escenas escalofrantes como el film consiguen crear por igual esta sensación. Puede que influya también que en

¹⁴⁹ En la entrevista explica el director que la tasa de impunidad en Medellín por crímenes violentos asciende al 97% (Schroeder 2000a, 6). Sin embargo, el desprecio de Fernando-protagonista no solo se dirige hacia el estado colombiano y su impunidad, sino que también demuestra ideas elitistas que atacan a la clase obrera: “el obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa, haragana. [...] ¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita! Mi fórmula para acabar con la lucha de clases es fumigar esta roña” (Vallejo 2009, 101).

¹⁵⁰ El silencio se opone aquí claramente a los ruidos de la ciudad, la televisión, la música constante con la que los dos jóvenes intentan llenar el vacío existencial que les persigue. Mientras que ellos optan por adquisiciones materialistas, Fernando prefiere el silencio añorado y su casa está simbólicamente vacía, y lo único que la llena son los niños que lleva a ella, y con ellos algún equipo electrónico que pronto no aguantará más y eliminará.

la película se suprimieron algunas escenas especialmente encarnizadas, como la muerte de una futura madre: “¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Una para la mamá, y dos para sus dos redrojos. Una pepita para la mamá en su corazón de madre, y dos para sus angelitos en sus corazoncitos tiernos” (Vallejo 2009, 106).

Por otro lado, las imágenes de cada muerte en el film hacen estremecer al espectador: la inocencia del niño se opone a la frialdad con la que mata. Para aproximarse más a la indiferencia que sienten los sicarios a la hora de aniquilar a sus víctimas, hay que tener en cuenta varios factores: en primer lugar, existen dos tipos de asesinos, los de cuenta propia y los de cuenta ajena; los primeros están justificados por la venganza (como cuando Wilmar mata a Alexis porque este había matado a su hermano); los segundos, según ellos, no tienen ningún tipo de culpa ya que solo están ejecutando un encargo, no se ven a sí mismos como asesinos sino como simples trabajadores. De ahí que no les parezca hipócrita confesar sus aventuras sexuales, pero nunca pedir perdón por sus actos criminales. Incluso van a pedirle a la virgen que les ayude a que acierten las balas y que no les “baje” nadie; el nombre del libro está justamente inspirado en esta religiosidad¹⁵¹ extraña que se entreteje a lo largo del libro y la devoción que tienen los sicarios a su virgen –María Auxiliadora–. También Fernando es devoto de las iglesias de Medellín y está preocupado por enseñarles a Alexis y Wilmar las iglesias importantes. En la película se percibe con mayor impacto el silencio que encuentra en las iglesias cuando huye del ruido de su casa que produce la televisión o la música de sus amantes. El hecho de que en la novela desde el título se hace referencia a esta religiosidad –lo mismo ocurre con el siguiente ejemplo, *Rosario Tijeras*– destaca la importancia que adquiere tanto en ella como en la película. Según Camacho Delgado “analizar la violencia desde el lenguaje religioso [es] lo que confiere una dimensión trascendental y apocalíptica a la obra” (Vallejo 2009, 238) y se podría decir que Schroeder ha logrado mantener este lenguaje religioso entretelado en su lenguaje cinematográfico donde las escenas en las que aparecen estos lugares de culto son múltiples y toman un rol central.

¹⁵¹ Para un estudio detallado sobre la religión y la *sicaresca* especialmente en *La virgen de los sicarios*, pero también en otras obras, véase “La religiosidad en la novela *sicaresca* en Colombia” de Luis Fernando Burgos y las páginas 238-243 del artículo de Camacho Delgado, “El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo”.

Otra característica de la indiferencia hacia los asesinatos son los pocos pensamientos que malgastan en ellos: “la fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol” (Vallejo 2009, 40). También en la película *Alexis* se deja distraer por un partido de fútbol durante una conversación en la que Fernando le intenta enseñar que tiene que cambiar su modo de ver los asesinatos. Con este ejemplo, se ve que una muerte en Colombia no se interpreta de la misma forma que en el mundo, por ejemplo, europeo, pues: “aquí la vida humana no vale nada” (Vallejo 2009, 40)¹⁵². Esto influye en la insensibilización que experimenta el narrador, puesto que se identifica más con esta vida, y por tanto hace llegar esta falta de sensibilidad al lector, ya que este es un compañero constante¹⁵³.

Varios críticos (Goodbody 1995, Corbatta 2003) mencionan la similitud o diferencia con el *flâneur* en el sentido que le dio Baudelaire: una persona que pasea por la ciudad con el objetivo único de experimentarla. Como en el París decimonónico, el narrador-protagonista recorre aquí las calles, con la diferencia de que el *flâneur* en principio siente una conexión con la ciudad, que Fernando desconoce puesto que se siente ajeno a ella y remarca que es un “hombre invisible” (Vallejo 2009, 123), es decir, un observador fuera de la acción y no dentro de ella. En la película esta sensación aumenta por la movilidad de la cámara y el apoyo visual del ya mencionado deambular de Fernando. Generalmente, se podría interpretar el errar sin destino concreto como un símbolo de inquietud y nerviosismo, falta de objetivos y desconocimiento de un futuro

¹⁵² Eduardo Galeano apunta a este aspecto que “en la civilización del capitalismo salvaje, el derecho de propiedad es más importante que el derecho a la vida. La gente vale menos que las cosas. Resulta revelador, en este sentido, el caso de las leyes de la impunidad. Las leyes que absolvieron al terrorismo de Estado ejercido por las dictaduras militares, en los tres países del Sur, perdonaron el crimen y la tortura, pero no perdonaron los delitos contra la propiedad (Chile: decreto-ley 2.191, en 1978; Uruguay: Ley 15.848, en 1986; Argentina: Ley 23.521, en 1987)” (Galeano 2006, 163).

¹⁵³ La indiferencia hacia los seres humanos se ve llevada al extremo cuando Alexis y Fernando se encuentran con un perro callejero que está herido y la única opción para terminar con su sufrimiento es matarlo, pero ni el uno ni el otro son capaces de disparar el tiro final. Mientras que Alexis no es capaz de valorar la vida humana, sí lo hace con la de un animal, así que será Fernando quien tenga que llevar a cabo el asesinato del perro (y Alexis en la película se dará de forma significativa la vuelta); le conmueve tanto que de nuevo quiere quitarse la vida y solo “su niño” le salva al desviar la bala. Esta escena nos enseña la visión hipócrita del protagonista, y cómo “a dios, como al doctor Frankenstein su monstruo, el hombre se le fue de las manos” (Vallejo 2009, 105).

prometedor¹⁵⁴. En las dos obras se construye mediante este recurso un mapa aleatorio, sin dirección preestablecida de la ciudad. Uno de los momentos más emblemáticos tiene lugar cuando Fernando baja desde la casa natal de Alexis y la lluvia se tiñe de color rojo como símbolo de la sangre.



Fig. 32. Lluvia roja que simboliza la sangre (Schroeder 2000b, 01:11:30).

Otra escena importante que nos muestra al protagonista en este estado de vagabundeo se produce al final, cuando va a la estación de autobuses, después de que los dos amantes hayan muerto, decide finalmente irse de Medellín –y no permanecer hasta que le encuentre la muerte como tenía previsto–. De este modo el retorno se convierte en otro viaje más, y si bien es cierto que los amores han sido fugaces, al menos han encendido “una chispa de esperanza”¹⁵⁵ (Vallejo 2009, 16) en el protagonista, que, aunque desolado, sigue por su imposible adaptación al medio su camino hacia un destino desconocido. En la película, se concluye de una forma menos esperanzadora: cierra las cortinas de su piso, como durante meses tras la muerte de Alexis y no sabemos si ha llegado a su fin psicológico absoluto, o si se está insertando en un círculo vicioso.

Finalmente, junto con la dialéctica ficción-realidad que constatamos a partir del análisis comparativo de las dos obras, asoma el componente metaliterario. Tanto en la

¹⁵⁴ Se encuentra lo mismo en *El lado oscuro del corazón* (cfr. III.2.2.7.) y en *Blow-Up* (cfr. III.1.1.1.).

¹⁵⁵ Mientras que la novela piensa “si lo recojo me lo llevo al corazón y disparo. Y no voy a apagar la chispa de esperanza que me has encendido tú” (Vallejo 2009, 16), en la película dice “si lo recojo me lo llevo al corazón y disparo y no quiero manchar la casa de Alberto” (Schroeder 2000b, 08:40); podríamos interpretar aquí que al no ser monólogo el protagonista no se atreve a decir sus sentimientos verdaderos en la versión filmica.

novela como en la película el protagonista es tocayo del autor real del libro, Fernando, y hace abundantes referencias de las que el lector/espectador podrá deducir que se trata de él mismo como, por ejemplo, su profesión de gramático y escritor y el hecho de haber estado exiliado durante mucho tiempo. Sin embargo, no se debe olvidar en ningún momento que pese a esto se trata de una obra de ficción –además, la primera persona suele ser el estilo preferido de Vallejo–, influenciada por su vida, pero no de una autobiografía real. Se podría definir, tal vez, como una obra de ficción, cuyo protagonista parece ser *alter ego* del autor. En la película aumenta la impresión de que se trata de un retrato de la vida del propio Vallejo, así que, muy al principio, personajes secundarios lo identificarán: “¡Hombre! Es Vallejo, el escritor” (Schroeder 2000b, 06:36). De este modo se presenta como el observado, mientras que en la novela es el observador –lo que hace, como afirmaba la cita de Schroeder más arriba, que el film sea más biográfico en el sentido de más cercano a su verdadera biografía–. La película carece de los aspectos metanarrativos, al contrario de lo que ocurre en el libro, en el que hace varias veces referencia al producto final que se está “fabricando”. Es decir, no es lo que podría ser una foto de la realidad, sino que él tiene poder sobre qué contar al lector y qué callar, lo cual solo está tan presente porque él nos concierne, como por ejemplo el hecho de hacer una mención sobre la mesa desde la que escribe; asimismo abundan los vocativos hacia el lector que tienen el mismo efecto. Todo lo anterior en la película se pierde obligatoriamente, ya que ha cambiado el punto de vista.

El libro podría verse como el intento de supervivencia del propio autor por seguir existiendo más allá de la muerte, por hacerse eterno en y mediante sus lectores, puesto que Vallejo parte de la idea de que “creemos que existimos, pero no, somos espejismos de la nada, un sueño de basuco” (Vallejo 2009, 82); el film, en cambio, parece apelar mucho más a la conciencia del espectador internacional, al despertar de los más afortunados para darse cuenta de que están en una posición “superior” y que sigue habiendo lugares en el mundo donde no se puede asumir como derecho básico la persecución del asesino de un hijo. No obstante, no se quiere quitar con esto mérito a Vallejo, que también ataca la ignorancia del pueblo que, según él, es en última instancia culpable de la situación desastrosa que asola Colombia. Schroeder ha logrado traducir –

con la ayuda del autor– un monólogo interior al lenguaje cinematográfico sin caer en el simple traspaso del mismo, sino ajustando la novela adecuadamente, sin *traicionarla* y manteniendo su naturaleza además de lograr una difusión más amplia sobre un problema local, al ser un director extranjero el que se ocupó de la adaptación, con el resultado de que la película se estrenó en muchos países.

III.1.3.2. EL SICARIATO FEMENINO EN *ROSARIO TIJERAS*

Es más fácil matar que amar.
Rosario

Otro ejemplo de la narcoviolencia en forma de *sicaresca* es *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco; la novela coincide con la anterior en que también tiene una extensión relativamente corta y transcurre en Medellín sobre la misma temática¹⁵⁶. Sin embargo, se crea a la vez una oposición muy fuerte en algunos puntos: mientras el libro de Vallejo muestra una perspectiva en la que la violencia se limita a lo masculino, Franco ilumina el lado de la violencia femenina con una protagonista principal que reivindica la *femme fatale* y así invierte los papeles, siendo ahora ella la que tiene el poder en sus manos. El escritor, también antioqueño, conoció a “sicarias de 13 o 14 años con varios muertos detrás. Estas jóvenes, casi niñas, se hicieron sicarias no por ascender en el escalafón de los *narcos*, sino por odio, porque habían sido maltratadas, violadas, por venganza” (Franco en Mora 2000), lo que le impulsó en última instancia a escribir el libro. Al introducir ese nuevo elemento se crea una dialéctica de erotismo y violencia a lo largo de la narración, que se completa con la dualidad de inocencia y culpa-malicia que se revela desde el nombre: por un lado Rosario, nombre tomado de la tradición católica que remite al rezo y la devoción colectiva, y por otro el apodo *Tijeras*, que le fue otorgado después de castrar a su primera víctima, un hombre que anteriormente la había maltratado. En la adaptación homónima de 2005 del mexicano Emilio Maillé, cuando

¹⁵⁶ Aunque en la novela no se hace referencia a cuándo se desarrolla la acción, en la película se constata que ocurre en 1989, es decir, cuatro años antes de que muriera Escobar.

Antonio, el coprotagonista de la historia, tiene que dar su nombre completo, la primera reacción es que “ese apellido no existe” (Maillé 2005, 04:40), lo que subraya de nuevo que más que de apellido se trata de una descripción de ella¹⁵⁷. Entonces fue cuando “aprendió que la vida tenía su lado oscuro, y que ése le había tocado a ella” (Franco 2004, 29) y Antonio, desde cuyo punto de vista se relata, afirma ya al principio de su narración que “Rosario es de esas mujeres que son veneno y antídoto a la vez. Al que quiere curar cura, y al que quiere matar mata” (2004, 17). Viene de una familia que formaba parte de aquellos que “como casi todos los de la comuna, bajaron del campo buscando lo que todos buscan, y al no encontrar nada se instalaron en la parte alta de la ciudad para dedicarse al rebusque” (2004, 14).

Se establece entonces un relato que parte de cierta manera del cuerpo de Rosario, ya que es el lugar en el que confluyen todos los aspectos que se narran, el erotismo que experimentan “los duros de los duros” (Franco 2004, 114), que nunca se nombran con especificidad pero que implícitamente están estrechamente ligados al narcotráfico colombiano, los dos amigos de la clase alta, la violencia que ella ejerce y la que finalmente recibe. A todas sus víctimas las mata durante un encuentro físico, y, una vez llevado a cabo el crimen, se refleja en su cuerpo: engorda obsesivamente, lo que la deja marcada con cicatrices en forma de estrías. Aunque pueda parecer un síntoma de arrepentimiento o culpa, parece ausente este aspecto en su forma de actuar, similar a lo que ocurre con los chicos de *La virgen de los sicarios*, y es el miedo que la lleva a encerrarse a comer; pasados “tres o cuatro meses del crimen, dejaba de comer y comenzaba a adelgazar” (Franco 2004, 13). En la película, su turbación se materializa en forma de cortarse con un cuchillo en el hombro, que cuando sale a la calle mantiene tapado con una venda. Esta autoagresión es mucho más fácil de representar al usar imágenes y personas reales, y probablemente es la razón principal para el cambio en la pantalla.

¹⁵⁷ Su madre, a su vez, había intentado anteriormente sacar a la familia de la pobreza usando tijeras de otra manera: con la costura, pero esto finalmente no la enriqueció sino solo fue provecho “de las dueñas de las academias de corte y confección” (Franco 2004, 15).

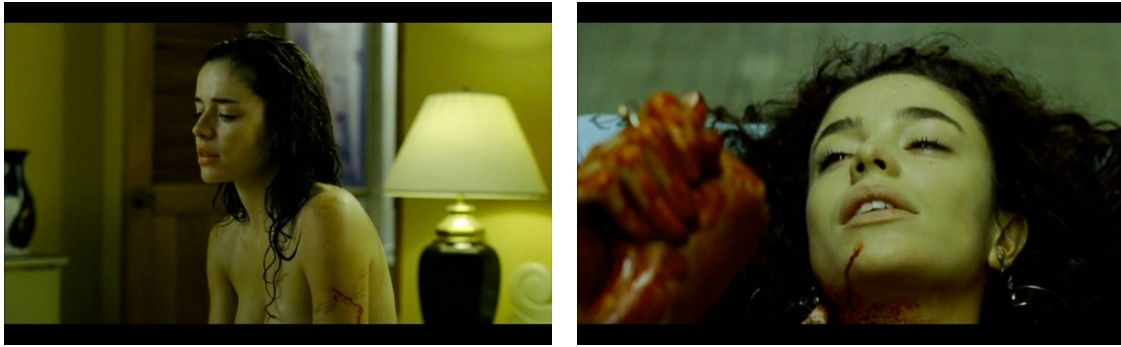


Fig. 33-34. Las imágenes en las que se ve a Rosario parcialmente desnuda y lo único que le “viste” es su propia sangre aparecen en repetidas ocasiones, como por ejemplo después de cortarse en el brazo (Maillé 2005, 01:23:12) o al llegar al hospital (Maillé 2005, 03:27), con lo que se podría haber querido recrear la unión de Eros y Thanatos visualmente.

Hasta moribunda es su belleza lo que destaca cuando “fatalmente divina se desangraba” (Franco 2004, 5). Rosario se aprovecha del efecto que tiene su cuerpo conscientemente, y en algunas escenas su manera provocadora de vestir parece una erotización bastante exagerada. No obstante, no es una feminidad estereotípica, sino que al mismo tiempo se apropia de muchos elementos de una violencia considerada canónicamente masculina¹⁵⁸. La “masculinización” de Rosario va a la par con la “feminización” de sus amigos: se queja de los “románticones”, o, cuando lleva el coche, de que ellos son demasiado miedosos. Antonio resalta este hecho varias veces y admite su miedo a la violencia, su miedo a la ciudad de arriba, incluso miedo a que ella reaccione mal si le cuenta sus sentimientos románticos. Rosario, en cambio, por haberse criado en las circunstancias del mundo de la pobreza, concibe la vida de la misma manera que los sicarios de *La Virgen de los Sicarios*: “la vida nos gana a todos” (Franco 2004, 19) y “termina matándonos de cualquier forma” (2004, 19). Para ella la muerte es parte de la vida, ya que “ha sido su pan de cada día, su noticia más persistente, y hasta su razón de vivir”¹⁵⁹ (2004, 140), de ahí que no le importe cuánto tiempo vive, sino que trata de

¹⁵⁸ Según Caro, el hecho de que insiste en que no pertenece a nadie y que es ella quien toma la iniciativa en cuanto a sensualidad y sexualidad, hace que, “por partida doble, rompe con los constructos sociales esquemáticos, lo cual no parece gustar en el cerrado y masculinista mundo de los sicarios” (2007, 168).

¹⁵⁹ En algunas escenas se presenta como la muerte personificada, así que tanto Emilio como Antonio están de acuerdo en que su beso sabe a muerte. A ello se añade una fascinación por el misterio que se mantiene a lo largo de la narración: no revela ni su edad, ni cuántos muertos corren a sus espaldas, nunca contesta a la pregunta de si ha estado enamorada alguna vez y nadie sabe qué hace durante sus desapariciones repentinas.

aprovecharlo al máximo. Sin embargo, la inversión de los papeles no es aceptada por la sociedad, así que Torres interpreta que “desde la perspectiva masculina, esta *femme fatale* produce miedo y debe ser erradicada para regresar al orden «natural»” (2009). Esto demuestra también lo que ha ocurrido no solo en el plano de la ficción, sino que también en la difusión de la figura femenina del sicariato tanto en la literatura como en el cine, esto es,

a pesar de haber estado presente y de haber sido parte importante de esta “subcultura”, se la había mantenido en los márgenes tanto sociales como filmicos; no se había hecho visible en el conservador mundo cinematográfico colombiano, quizá por aquello de que el sicariato es (o era) “cuestión de machos” (Caro 2007, 167).

Desde la primera frase se descubre al lector cuál será el destino fatal de la sicaria: “como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte. Pero salió de dudas cuando despegó los labios y vio la pistola” (Franco 2004, 5). Este procedimiento es el mismo al que recurre García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*, facilitando al lector desde el principio el final de la historia, para después volver mediante los recuerdos de Antonio al resto del relato, con la diferencia de que, por un lado, sí que se mantiene la esperanza real de que Rosario sobrevivirá el ataque, y por otro, el acontecimiento no es tanto la razón de la narración, sino desencadenante para reflexionar sobre lo que compartieron estos jóvenes. La película empieza con la misma escena: en una discoteca con luces psicodélicas se ven entre los créditos a Rosario besarse pasionalmente con un chico, el estallido de un tiro se sincroniza con la imagen de una pantalla toda roja, siguen los créditos superpuestos a elementos que parecen partículas de sangre que, sin embargo, al alejarse la cámara, se revelan como las luces nocturnas de Medellín grabadas en *travelings* a vista de pájaro, lo que, según Caro, por su “forma rápida, vertiginosa y efímera [simula] latidos de corazón” (2007, 167).



Fig. 35-36. Se utiliza el mismo recurso que en *La virgen de los sicarios*, se tiñe la pantalla de rojo para evocar la sangre, en este caso sobre la vista de pájaro nocturna de Medellín (Maillé 2005, 01:46 y 02:10).

La siguiente toma es la de Antonio entrando con Rosario en brazos al hospital, bañado en sangre y suplicando bajo lágrimas: “ayúdeme que se me muere” (Maillé 2005, 03:05). Este comienzo es mucho más dramático que el libro, que cuenta la historia en pasado mientras que el soporte filmico, necesariamente, genera una cercanía mayor al transmitir al espectador la sensación de que los hechos están teniendo lugar *ahora*.

El mayor dramatismo no se limita al principio, y sobre todo el aspecto melodramático se subraya en la versión filmica: aquí se enfoca la relación entre Rosario y Antonio, que está secretamente enamorado de ella, pero no puede reconocerlo porque es la novia de su mejor amigo, su único confidente será el hermano muerto –que por estar muerto no podrá ni responder ni extender el secreto– de Rosario: “¿Vos me puedes guardar un secreto? Estoy... perdidamente enamorado de tu hermana” (Maillé 2005, 01:06:54). Mientras en el libro la vertiente del conflicto social en Medellín está equiparada con la amoroso-sentimental, la película usa la primera como trasfondo y obstáculo para el amor prohibido, en lugar de exponerla como problema primordial¹⁶⁰.

Tal como se ha podido observar en *La virgen de los sicarios*, en el libro también se hace referencia a la bipartición de Medellín y la fascinación que tienen sus habitantes por la parte de la ciudad que no es la suya. Allí, la ciudad adquiere un papel mayor en la película, mientras que aquí ocurre lo contrario y se pone más énfasis en ella en el libro. Tanto que ha habido críticos que han juzgado que “most of the scenes could have been shot almost anywhere. Aside from a couple of city panoramas, the great majority of the

¹⁶⁰ Este fenómeno ya se ha descrito en relación con la adaptación de *Plata quemada* en la que también se ha extraído del libro complejo la historia amorosa.

action takes place in enclosed spaces, making this story more universal tan local”¹⁶¹ (Pobutsky 2006, 207). Pobutsky añade que es justamente la ubicación que le transfiere la fascinación al relato “as it unveils the strange and often shocking habits of Pablo Escobar’s sicarios”¹⁶² (2006, 207).

El correlato geográfico de la oposición de “nosotros/yo” – “ellos/ella” se mantiene a lo largo de la historia. Igual que Fernando descubre la otra ciudad por su amante, también Rosario acerca a Antonio a “la de las lucecitas” (Franco 2004, 39). Para él es un universo tan ajeno que ella le recuerda “por si no sabías, esto también es Medellín” (2004, 40) cuando le acompaña a lo que, para él, parece una ciudad completamente desconocida, donde no sabe orientarse como si fuera un laberinto en el que solo se puede mover uno poniendo la primera marcha. Cuando la gente del barrio ve al intruso de abajo, reaccionan con desconcierto y sus gestos le obligan a “preguntar[se] qué hacía [él], un extranjero, ahí” (Franco 2004, 42), y eso que ni siquiera se baja del coche, sino que deja a Rosario en un sitio desde el que solo se puede avanzar a pie¹⁶³. Fernando también se autodefinió como “extranjero” que poco a poco fue asimilándose a ese otro mundo, en su caso, por ejemplo, mediante el acercamiento a su lenguaje, en *Rosario Tijeras* es la apariencia física –la ropa y el corte de pelo– de los chicos que va cambiando poco a poco y también, en el caso de Emilio, la normalidad con la que se toma los asesinatos:

Emilio aprendió a hablar de la muerte con la misma naturalidad con que ella mataba. En su afán por seguirla, se fue metiendo poco a poco en el mundo extraño de Rosario y cuando se dio cuenta de hasta dónde había llegado, ya estaba hasta el cuello de vicios, deudas y problemas. Por tenerla había rodado con ella, y yo me volví un acompañante ocasional de su caída (Franco 2004, 35).

¹⁶¹ ‘la mayoría de las escenas podrían haber sido rodadas en cualquier lugar. Aparte de alguna toma panorámica de la ciudad, gran parte de la acción tiene lugar en sitios cerrados, con lo que la historia se hace más universal que local’.

¹⁶² ‘porque desvela las costumbres a menudo extrañas e impactantes de los sicarios de Pablo Escobar’.

¹⁶³ Aunque pueda parecer un detalle insignificante, el hecho de que no se pueda avanzar en coche refleja la condición de este “arriba” de Medellín con calles extremadamente estrechas y construcciones amontonadas, laberínticas y caóticas lo que, a su vez, refleja el caos de la vida de sus habitantes.

Antonio se refiere aquí a sí mismo como “acompañante”, pero no como “cómplice”, mientras que Emilio sí que quiere verse como alguien que tiene parte en los crímenes, incluso cuando no ha hecho nada –todo lo contrario de lo que se quiere convencer el protagonista de *La virgen de los sicarios*–, y así le cuenta a su amigo: “–Matamos a un tipo –dijo él. –Matamos es mucha gente –dijo ella con la boca seca y la lengua pesada–. Yo lo maté. –Da lo mismo –volvió a decir Emilio–. Lo que haga uno es cosa de los dos. Rosario y yo matamos a un tipo” (Franco 2004, 13) asumiendo así el compromiso que le impone esta relación. Sin embargo, es Antonio quien reflexiona sobre la culpabilidad, quien la experimenta y

como relator testigo del momento en que los mundos de Rosario y Emilio establecen el efímero diálogo, en su papel de amigo y enamorado platónico de la asesina, recorre los caminos de la culpa al que lo enfrenta el discurso impenitente y, por ello, acusador, de Rosario (Lander 2007, 172).

No solo se siente responsable por el daño que causa Rosario, sino también por la situación inestable e injusta en la que vive ella y que siempre le ha acompañado. Lo compara con su propio destino y suerte de haber nacido en un ambiente que le da todas las ventajas por su tradición familiar y sus apellidos que “producen pruebas de aceptación y hasta perdón por nuestros crímenes” (Franco 2004, 9). Seguramente verla a ella como víctima le ayuda a justificar sus crueldades y es un modo de autodefensa, ya que no podría razonar el estar enamorado de una máquina de matar sin sentimientos que hace daño a inocentes. Lander, sin embargo, sostiene que solo es capaz de darse cuenta de todo aquello “cuando tiene lugar la expresión máxima de la violencia: el asesinato del objeto de su deseo” (2007, 172). Puede que en este momento hasta sienta una especie de síndrome del superviviente, no entendiendo por qué le ha tenido que tocar morir y a él seguir con su vida acomodada. En cambio, los dos amigos se parecen a Fernando –que había vuelto a Medellín para morir¹⁶⁴ pero al conocer a su amante, este le vuelve a

¹⁶⁴ El motivo de la vuelta a la ciudad que experimenta Fernando también se aborda en esta novela, y se explica el fenómeno de que “el que se va vuelve” (Franco 2004, 95) con que “Medellín está encerrada por dos brazos de montañas. Un abrazo topográfico que nos encierra a todos en un mismo espacio. Siempre se

encender sus ganas de vivir— porque también quieren “sentir más la vida”, y *usan* a Rosario para satisfacer su afán de aventura porque con ella la tienen garantizada. Por ese deseo se cruzan las dos vidas incompatibles, pero pronto se descubrirá que a pesar del enamoramiento siguen chocando demasiado y no se pueden unir. El único sitio físico en el que convergen es la discoteca en la que conocen a Rosario, pero incluso allí hay una separación que refleja la vida real: “Bailaba sola en la parte alta donde siempre se hacían ellos, porque ahora que tenían más plata que nosotros les correspondía el mejor sitio de la discoteca, y tal vez, porque nunca perdieron la costumbre de ver a la otra ciudad desde arriba” (Franco 2004, 76). Según Torres

en la película se retrata claramente la discoteca como ese espacio fronterizo esencial, compartido por unos y por otros pero con desacomodo, que abre y cierra la historia con el surgimiento de Rosario en lo alto y su trágica caída. Las transgresiones de la sicaria, desde la mirada de una burguesía hegemónica, tienen que castigarse con la muerte, para que la estructura socioeconómica vuelva a “su” orden y la clase privilegiada pueda seguir ejerciendo su poder (2009).

Rosario es, entonces, el punto de unión, la lucha por pertenecer a los dos ámbitos y la imposibilidad de conseguirlo se muestra como una metáfora de la vida de Medellín. Por ejemplo, cuando Emilio la lleva a su casa para que conozca a sus padres, tanto porque está enamorado como para rebelarse contra ellos, estos hacen todo para dejarla en evidencia y demostrar al hijo que no puede estar con una chica *así* porque el enfrentamiento de los sicarios con la clase alta nunca cesará. Finalmente se da la respuesta definitiva con la muerte de Rosario, que evidencia que es una empresa ilusoria que los problemas se resuelvan por una relación sentimental formada por miembros de las dos comunidades —el tópico de Romeo y Julieta—, aparte de la interpretación que ya se ha mencionado por invertir los papeles canónicos. Es decir, lo que parecía una trasgresión de los “límites y fronteras sociales preestablecidos” (Skar 2007) ha quedado en una ilusión, lo que se ve subrayado por el hecho de que en el momento de la muerte de

sueña con lo que hay detrás de las montañas aunque nos cueste desarraigarnos de este hueco; es una relación de amor y odio, con sentimientos más por una mujer que por una ciudad” (Franco 2004, 95).

Rosario, Emilio ya ha vuelto a su vida normal, ha aceptado los valores impuestos por sus padres, trabaja con ellos, tiene una novia que todos quieren menos él, y para él significa ya solo una locura de su juventud: su vida no ha cambiado porque se hayan tocado los dos mundos. Con esto el autor enseña la crueldad con la que se cuenta ese tipo de historias¹⁶⁵: para la clase alta, los sicarios son una anécdota, horrible y temible cuando afectan a su vida, pero no se considera establecer una conversación real para resolver el problema.

Aunque el lenguaje deja entrever elementos propios de la vida *sicaresca*, no está tan marcado como para que se vuelva incomprensible para un lector externo y solo hay contadas ocasiones en las que no son palabras sueltas sino el habla en sí lo que resulta extraño, como, por ejemplo, en una de las narraciones de Rosario:

Una vez nos salvó de una que de no haber sido por él, ya estuviéramos chupando gladiolo hace rato. Claro que todo fue por la mala puntería, porque nos estábamos dando candela con el combo de Papeleto y nosotros, aunque andábamos muy mal de fierros, ya los teníamos dominados, cuando uno de ellos que estaba muerto resucitó (Franco 2004, 59).

En la película tampoco se transmite el habla de una forma que refleje el antioqueño en su crudeza, además de que el papel de Antonio es interpretado por el actor vasco Unax Ugalde, que, aunque adopta el acento, no consigue convencer al espectador de que es nativo. Lo que Schroeder consiguió al reclutar chicos de la calle aquí se pierde, y todo adquiere un carácter más comercial. Nadie tendrá dificultades para entender escenas¹⁶⁶, mientras que en la vida real esto sí ocurriría, en el ámbito fílmico *La*

¹⁶⁵ Abad Faciolince no ve una crítica en los libros de *sicaresca* porque al tratar al sicario con “cierta benevolencia y tolerancia” (que subraya la similitud con la picaresca), opina: “No lo comparto, incluso por circunstancias personales: a mi papá lo mataron dos sicarios. No tengo interés en ser mínimamente cómplice, condescendiente con estos *Ángeles* de la muerte. La peste de la ciudad yo la padezco, pero no la canto” (en Ravelo 1999). Lander propone que en *La virgen de los sicarios* no es el caso, pero en *Rosario Tijeras* sí: “si en *La virgen de los sicarios* la empatía entre lector y narrador queda sabotada por la violencia del discurso de este último, la novela de Franco se esfuerza en recuperar esta empatía pero a través del proceso de reconocimiento de una culpa ignorada por el narrador” (2007, 172).

¹⁶⁶ Caro, por el contrario, sí hace hincapié en el lenguaje que utiliza Rosario y sostiene que se ha hecho con el sociolecto y establece el siguiente paralelismo: “Sobre este particular, Judith Butler, con su *Excitable Speech* nos conduce a considerar una reflexión teórica acerca de la intrínseca relación lenguaje-violencia y cómo el primero, mediante diarios procesos reiterativos y performativos, llega a convertirse en un arsenal de constante transgresión y subversión, de continuas batallas que se origina en lo segundo y la promueve y

vendedora de rosas sería un ejemplo que documenta verídicamente la imposibilidad de comprender algunas de las conversaciones que tienen los chicos entre sí –para el espectador no acostumbrado parecen ser un balbuceo salpicado por la palabra “gonorrea”–. Sin embargo, parece algo exagerada la crítica de Suárez que confirma que estas adaptaciones son “productos con fecha de vencimiento pues, desafiadas por el ansia del *marketing*, estas narrativas integradas banalizan la violencia, carnavalizan sus síntomas e intentan empaquetarla y hacerla consumible apelando a la cara y cuerpo de la *vedette* del momento” (2010, 306). Cabe la interpretación, en cambio, de que se trata del intento de enseñar que estas carnavalizaciones, por muy incomprensibles que puedan parecer a un receptor ajeno a este mundo, sí que son parte de la vida paradójica que llevan.

Maillé consigue narrar la historia sin que necesite de una voz en *off* que describa lo que el protagonista siente o piensa, a pesar de que gran parte del libro son reflexiones que no comparte con nadie y muchas de las confesiones que hace Antonio al lector, como sus sentimientos hacia Rosario, su miedo, su incapacidad de negarle algo, etc., tienen que transmitirse de otro modo. Recurre a varias técnicas, por ejemplo, la de buscar un interlocutor que sirve de destino para transmitir sus sentimientos, como el hermano muerto de Rosario, o poniendo los pensamientos de él en boca de otra persona: mientras que en el libro Antonio la define como “Venus futurista” (Franco 2004, 76) –la comparación con la diosa del amor y de la belleza remite de nuevo a las características más destacadas de Rosario– en la película es Emilio quien usa esta descripción al retratársela a su amigo. La inseguridad de Antonio en comparación con su amigo se transmite mediante miradas miedosas de este, pero también con un componente físico: Emilio es más alto, se mueve con más seguridad, su postura transmite confianza y hasta viste de otro modo, esto es, con camisa, mientras que la ropa de Antonio tiene un aspecto mucho más adolescente.

La estructura original, que recurre a recursos filmicos como el *flashback*, facilitó el traslado a la película: toda la historia se desarrolla como recuerdos de Antonio desde la sala de espera del hospital. Esta forma de narración tendría seguramente su influencia

perpetúa hasta llegar a consolidarse en un círculo o circuito de violencias del cual una salida –dada la naturaleza del surgimiento, promoción y perpetuación del proceso– parece tornarse irreversible” (2007, 168).

por los estudios que cursó Franco en la escuela de cine de Londres, y, como Vallejo, también él estaba estrechamente implicado en la transformación de la novela al guion. En la primera los *flashbacks* no tienen una estructura cronológica, sino que son fragmentos sueltos que aparecen como una cadena de ideas en la mente alterada de Antonio, mientras que la película sigue una cronología constante desde el momento de conocer a Rosario hasta su último día, aunque contado desde la perspectiva del hospital. Mantener los sucesos desordenados probablemente habría creado demasiada confusión en el espectador, ya que no hay ningún narrador –como en el libro– que explique las circunstancias temporales. Una diferencia que incorpora la película es revelar la identidad del asesino de Rosario al incorporar una sugerencia –que nunca se confirma en este– del libro. Allí se halla al principio una frase aislada: “«Lo mato a él y después te mato a vos», recordé que la había amenazado Ferney” (Franco 2004, 7), a la que no se vuelve a hacer referencia. Maillé utiliza este apunte mínimo para incorporarlo en su propia lectura, aunque mantiene la sutileza del libro al enfocar en la primera escena las manos del futuro homicida con anillos llamativos que, *a posteriori*, se podrán identificar rápidamente con las manos de Ferney, el ex novio de Rosario¹⁶⁷.

Rosario no es la única que ejerce una violencia explícita, también la recibe de una y otra manera: la primera violación la sufre de niña con ocho años por su padrastro, la segunda con once años, pero también cuando toma la vida en sus propias manos son “ellos” quienes deciden sobre ella, así hace énfasis en que, por ejemplo, sus pertenencias en realidad no son suyas, sino que se las pueden quitar y ese préstamo –que reúne todo lo que ella posee– se acabaría en el momento en el que no siga con su juego. En el libro, su hermano se presenta como un protector¹⁶⁸. Según Skar, el cambio en el film de retratar la

¹⁶⁷ En el libro Ferney muere asesinado, por lo que allí no cabe la interpretación de que él podría ser el asesino, pero lo que Maillé captó es su potencial teórico de asesino, aunque en la novela también es definido como el “ángel de la guarda” de Rosario (Franco 2004, 22).

¹⁶⁸ Cuando el jefe de los “duros” pregunta: “¿Y esa muchacha tan bonita quién es? [...] Tráiganme para acá ese bizcochito” (Franco 2004, 130), la respuesta del hermano es “Que la niña decida” (Franco 2004, 131). En cambio, en la película el hermano no tiene en cuenta su voluntad y espera de la hermana que actúe tal como ellos quieran: “JEFE: ¿Quién es la muchachita? HERMANO: Mi hermana. JEFE: Ah, su hermana. HERMANO: Sí, es Rosario, mi hermana. JEFE: ¿Y no hay complicaciones? HERMANO: No, no, para nada” (Maillé 2005, 14:37). A este diálogo sigue la indicación a la hermana que se fuera con él. Ella obedece y cuando se van juntos al hotel, terminará con él como con sus otras víctimas, porque lo reconoce como quien había abusado antes de ella, sin que él se dé cuenta.

segunda violencia en la adolescencia lleva a que “dibuja a la protagonista desde el comienzo del filme como una mujer agresiva en lugar de niña violada y atrapada en un ciclo de marginación femenina” (2007) que la acerca “más [a] una femme fatal [sic] que [a] una víctima obligada a defenderse” (2007).

Como en *Plata quemada*, en las dos obras se tematiza el abuso de drogas, tímidamente en las primeras escenas hasta que culmina en una escapada de los novios y Antonio en una casa de campo que se convierte pronto en una *narcofiesta*:

De lo que sí hubo exceso fue de droga, hasta yo me propasé. Nos volvimos como tres suicidas compitiendo por llegar primero a la muerte, tres zombis frenéticos, cortándonos nuestras rabias afiladas, con nuestros resentimientos punzantes, hiriéndonos a punta de silencio, acallando lo que sentíamos con droga, solamente mirándonos y metiendo (Franco 2004, 100).

Pero para Antonio, la droga física no es la peor, es Rosario quien le vuelve irracional y le hace perder sus sentidos, ella es mucho más droga que cualquier raya de cocaína o pastilla lo podría ser, y cuando llega destrozado a su casa se da cuenta de que necesita ayuda para desengancharse, porque ella le está quitando la vida, convirtiéndose en lo único que le importa y por lo que vive. Su familia no comprende que no es de la adicción al polvo blanco de lo que quiere ser salvado, sino de “la maldita droga que los más ingenuos llaman amor, pero que es tan nociva y mortal como la que se consigue en las calles envuelta en paqueticos” (Franco 2004, 130).

Se presenta aquí también la extraña religiosidad que se entreteje en *La virgen de los sicarios*, que “ha ido evolucionando y dando a luz nuevas prácticas transgresivas, tanto como la reapropiación de varios lugares y elementos de la religión católica” (Oleszkiewicz-Peralba 2010, 214). En el libro, por ejemplo, Rosario, que lleva también una estampa de María Auxiliadora en la cartera, hierva las balas “en agua bendita antes de darles un uso premeditado” (Franco 2004, 132), en la película es el hermano quien

ejerce el ritual religioso persignándose con cada una de las balas. La religiosidad es tan importante que Franco¹⁶⁹ abre la novela con la oración habitual de los sicarios:

Si ojos tienen que no me vean,
Si manos tienen que no me agarren,
Si pies tienen que no me alcancen,
No permitas que me sorprendan por la espalda,
No permitas que mi sangre se derrame,
Tú que todo lo conoces,
Sabes de mis pecados,
Pero también sabes de mi fe,
No me desampares,
Amén (Franco 2004, 3).

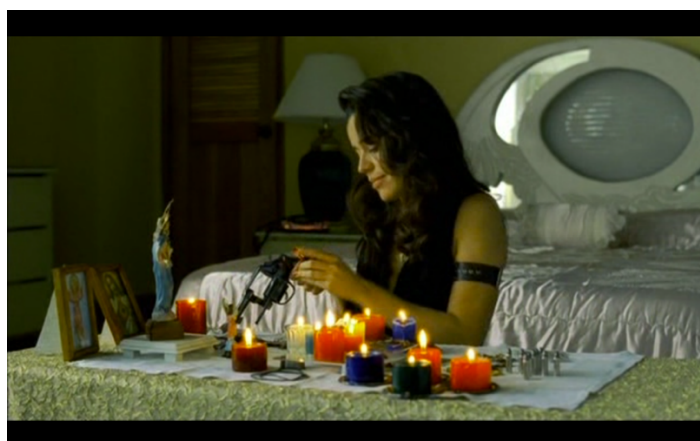


Fig. 37. Rosario prepara las balas en uno de sus rituales religiosos¹⁷⁰ (Maillé 2005, 41:00).

También encuentra la razón a la muerte de su hermano en que no llevaba su colgante que le protegía por habérselo regalado a Antonio para que cuide de ella. Sin ese

¹⁶⁹ Efectivamente, este aspecto fue lo que le llevó al autor a escribir el libro cuando leyó “una tesis [...] que trataba el tema de la religiosidad y el sicariato. Allí encontr[ó] unos testimonios conmovedores de unas niñas metidas en pandillas de sicarios, y algunas de ellas ya cargaban varios muertos encima. En ese momento cre[yó] que ahí había una historia para contar” (Franco en Skar, 2007), por lo que no sorprende que el libro abra de esta forma.

¹⁷⁰ Sobre este aspecto, Jorge Franco afirmó en una entrevista que “todo lo que cuento es real: hierven las balas con agua bendita para tener mejor suerte en los atentados, reformulan las tradicionales oraciones para acomodarlas a los intereses del mundo del crimen... Una forma impactante de combinar religiosidad y violencia” (1999).

talismán acepta como lógico que se muriera, y lo mismo ocurre con Ferney en el libro: “se puso de confiado a amarrarse los tres escapularios en la muñeca para que no le fuera a fallar el pulso y se quedó sin el del corazón para protegerse y sin el del tobillo para volarse. Muy güevón, Ferney” (Franco 2004, 154). Una vez muerto el hermano, transcurre lo que Suárez (2010) define como una carnavalización de la muerte: sacan al muerto a dar un paseo por la ciudad, van a la discoteca en la que siempre se divertía y otros actos impensables para la mente, por ejemplo, europea. Esto recuerda a rituales que asombrarán a los que no forman parte de la comunidad en la que se desarrollan estas tradiciones, como, por ejemplo, algunas tribus malgaches que desentierran cada tantos años los cadáveres de sus parientes y bailan con ellos (Benjamin 2013, 98).

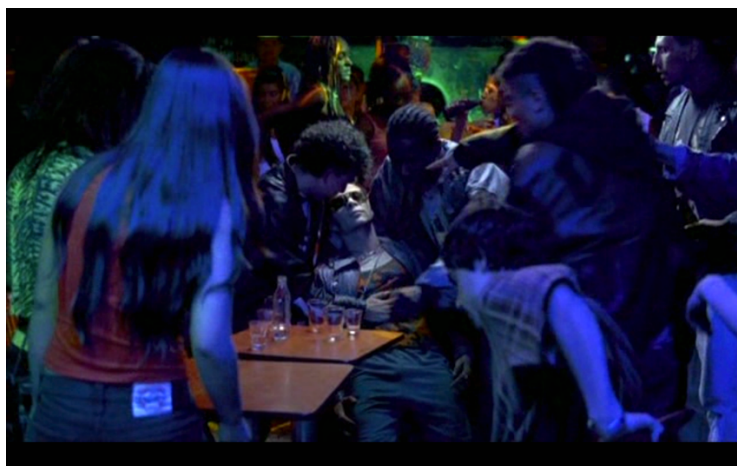


Fig. 38. Los amigos se despiden del hermano muerto de Rosario en un ritual que los lleva a la discoteca, para que pueda “disfrutar” de la última noche con sus amigos en los lugares en los que le gustaba estar (Maillé 2005, 01:03:00). En el libro adorna la tumba “al lado del epitafio una foto de Johnefe más bien borrosa y amarillenta” (Franco 2004, 122) de este paseo *post mortem*.

Además, llenan la misa con música que le gustaba al muerto –en teoría no adecuada para un funeral católico–, que de nuevo denota “la re-aprobación del ámbito sagrado y sirven de compensación ritual por las carencias en las vidas truncadas de los jóvenes” (Oleszkiewicz-Peralba 2010, 215). Para Skar no cabe duda de que “el clímax del discurso religioso ocurre durante las últimas tomas del filme, las que divergen significativamente de la novela de Franco” (2007) y opone la reacción de Antonio de no querer levantar la sábana que cubre el cadáver en el hospital a la “versión de Maillé [que] enfoca la muerte sangrienta de la protagonista” (2007). La investigadora destaca la

posición en la que se encuentra Rosario que recuerda a la crucifixión junto al cambio de hora de las 04:30 a las 03:30 en referencia a la cifra 33 como representación de la edad con la que murió Cristo.



Fig. 39. Rosario está tumbada en forma de cruz y se desangra (Maillé 2005, 01:48:56).

Todos estos aspectos reflejan la desesperación que viven los sicarios y la indiferencia hacia la muerte, así como la naturalidad con la que se toman que sus seres queridos se mueran violentamente y con pocos años, igual que en *La virgen de los sicarios*. Se podría dilucidar que lo que quiere conseguir también Franco es llamar a la comunidad internacional a que preste atención a un problema específicamente nacional – aunque Colombia no es el único territorio en el que transcurre el sicariato, sino que, por ejemplo, también México está plagado por una narcoviolencia que aunque la figura del sicario no esté tan marcada, sí que existe una problemática muy similar– que no debe ser olvidada y cuyos restos necesitan ser eliminados por completo. Hay que añadir que después de la muerte de Escobar empezó a decaer el oficio, como se ha mencionado antes, y sobre todo en la última década ha cambiado considerablemente la violencia aquí descrita, sin que esto signifique que se haya erradicado el problema en su totalidad. En resumen, los dos dobles aquí examinados representan lo que Camacho Delgado ha definido como “novelas que no sólo huyen de la violencia, sino que parecen recrearse en ella, como una forma de espolear la conciencia aletargada de una sociedad que corre el riesgo de digerir sin empacho el sobrepeso de la violencia” (2006, 231).

III.1.4. LAS ESTRUCTURAS DE PODER EN LA CÁRCEL Y CENTROS CLANDESTINOS DE DETENCIÓN

Este capítulo, que no considera la celda como metáfora, como ocurrirá más adelante (*cfr.* “Cuartel y burdel”, III.3.), sino como espacio real, tiene como objeto de estudio obras sobre la experiencia carcelaria, cuyo retrato cuenta con una larga trayectoria a lo largo de la historia de la literatura latinoamericana. Este tema tiene especial interés porque, por un lado, se crea un microcosmos del que se pueden extrapolar actitudes, comportamientos y estructuras de poder a la sociedad que está “fuera” y, por otro lado, porque se trata en cierto modo de un espacio a su vez “fuera” de la vida real “que se gesta en circunstancias muy extremas: desde la misma celda, a escondidas y en medio de la intolerante sociedad incivil o en el exilio, adonde no puede llegar el brazo armado de la represión estatal” (Saumell-Muñoz 1993, 499), aunque, por supuesto, ha de tenerse en cuenta que ese “brazo armado” ya llegó a aquellos que se encuentran en la prisión, y más cuando se trata de centros clandestinos. Saumell-Muñoz lo describe como “anti-discurso” en el que “los lectores somos una suerte de segundo juzgado”¹⁷¹ (1993, 499). Es un intento de recobrar la dignidad que se les quitó a los presos durante su confinamiento y la necesidad de contar lo que no todos podrán; una especie de mensajero para un colectivo reprimido —o asesinado—. Las tres obras que se estudian en este capítulo —*El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *La noche de los lápices* de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez y *Pase libre: La fuga de Mansión Seré* de Claudio Tamburrini, y sus respectivas adaptaciones— tratan del encarcelamiento en Argentina durante el último régimen militar, a mediados de los años setenta. Se han separado del capítulo que se ocupa de la historia de Argentina porque los tres libros enfocan primordialmente la prisión política, la relación de los compañeros de celda, el funcionamiento interior de la cárcel, el tratamiento de los superiores para con los presos y también la arbitrariedad con la que se detenía a

¹⁷¹ En muchos casos, de hecho, somos el único juzgado, porque al acusado se le ha privado de un juicio.

ciudadanos que no tenían que ver con la guerrilla armada. Saumell-Muñoz también establece una tipología del prisionero que se resume en cinco puntos:

- a) afán de sobrevivir por medio de la adaptación o sumisión ante el horror,
- b) renuncia o afirmación de la conciencia ética,
- c) inversión de la dimensión temporal: se vive en intensidad cronológica hacia el pasado y en proyección hacia el futuro. El presente es monótono y más veloz, se mecaniza el tiempo real que se amolda a la cronología habitual del calendario penitenciario,
- d) intensificación del espacio psicológico sobre el espacio físico habitable dada la extrema reducción de este último,
- e) internalización de las conductas represivas entre determinados reclusos, quienes colaboran con los guardianes para mantener el orden establecido (1993, 500).

Las siguientes páginas darán cuenta de cuáles de estos puntos y de qué modo se aplican a los prisioneros de las obras escogidas. Otro aspecto de este capítulo será cómo se representan la tortura y el dolor físico. Sofsky plantea que en la práctica de la tortura se pierden los rasgos humanos ya que “en el dolor, el hombre es todo cuerpo, nada más que cuerpo” (2006, 73); es decir, mediante la tortura se elimina lo que nos define como humanos y se queda únicamente lo físico, y por tanto la representación de esta sensación, puesto que se sustrae cualquier razonamiento y se reduce a puro dolor, es extremadamente difícil, si no imposible, ya que “el dolor no se puede comunicar ni representar, sino sólo mostrar. Pero el medio de este mostrar no es el lenguaje, sino la imagen” (Sofsky 2006, 65). Sin embargo, en este capítulo y también en otros más adelante, se defenderá que no es cierto que sea solo posible mediante imágenes; ciertamente facilitan la reacción instantánea de espanto que experimenta el espectador, pero no es la única manera, y en el caso de las adaptaciones aquí seleccionadas no es solo la versión filmica la que es capaz de transmitir tal horror, aunque bien parece imposible mostrarlo en su totalidad espeluznante tanto en un medio como en otro.

III.1.4.1. LA OPRESIÓN DE MARGINADOS SOCIALES EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

Existe una verdad de la historia y esa verdad no es directa, no es algo dado, surge de la lucha y de la confrontación y de las relaciones de poder.

Ricardo Piglia

La novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, es cronológicamente la primera –de 1976– y cuenta con la menor distancia con respecto a lo que retrata. De hecho, durante el proceso de escritura –que ya empezó en 1972– el autor fue cambiando la fecha para que tuviera coherencia histórica¹⁷², y es la única de las tres obras que no se basa en hechos reales, aunque sí llevó a cabo una larga investigación sobre la prisión política antes de iniciar la labor literaria¹⁷³. Es por ello que el objetivo principal no es transmitir aquello que otros no han podido contar sino apropiarse de ese espacio marginalizado para poder crear un cuento que solo podía existir entre estas cuatro paredes que terminaron dando una liberación distinta a la que podrían haber alcanzado en la libertad física, que podría llevarse hasta el extremo de decir que “the real prison is the outside world”¹⁷⁴ (Gass 2002, 127). Así lo define también Valentín en la novela: “es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie” (Puig 2009, 206). Será en este espacio de a(isla)miento¹⁷⁵ en el que dos personajes tan opuestos como lo son Molina –un homosexual condenado por “corrupción de menores” (2009, 151), producto de una sociedad de consumo y del cine de masas que idealiza el

¹⁷² En un principio iba a transcurrir en 1972, es decir, durante la dictadura de Lanusse, pero Puig cambió la fecha en el manuscrito a 1975, de manera que ahora transcurre durante los años del mandato de María Estela Martínez de Perón. Para un estudio detallado sobre la modificación de las fechas, véase las páginas LXVI-LXXIV del artículo “Distancia y contaminación. Estudio críticogenético de la fase redaccional” de Graciela Goldchluk.

¹⁷³ Graciela Goldchluk da una relación exhaustiva en el artículo “La travesía de Valentín: de «la vida real» a *El beso de la mujer araña*” de los documentos que utilizó Puig para componer su libro que incluyen “a) once páginas manuscritas con apuntes de sus conversaciones en Buenos Aires con presos políticos liberados en mayo de 1973 por el gobierno Héctor Cámpora [...]; b) tres hojas con apuntes sobre propaganda nazi, tomados en la biblioteca de la calle 43 de New York; (c) siete páginas mecanografiadas a un espacio, escritas al dorso de papel carta de un hotel en México, con resúmenes de distintas teorías sobre homosexualidad” (Goldchluk 1993, 48-49).

¹⁷⁴ ‘La verdadera prisión es el mundo exterior’.

¹⁷⁵ También Manuel Puig sufría un aislamiento que él sentía como una celda: el del exilio, desde el que solo pudo luchar con la palabra.

concepto tradicional en el que la mujer teme al hombre y le sirve, con el pequeño cambio de que en su *mundo ideal*, él ocuparía el puesto de la mujer– y Valentín Arregui –un revolucionario de izquierda que está “en espera de juicio” (2009, 151) desde hace tres años, que se define como heterosexual pero rechaza cualquier modelo tradicional de opresión machista¹⁷⁶, y que al cuestionar los roles generalmente admitidos por la sociedad cuestiona también las estructuras de poder– se acercan y aprenden el uno del otro sobre su condición marginada de la sociedad, hasta tal punto que se entregan a actos propios del otro. Valentín, por un lado, culmina el acto sexual con Molina, y este, por otro, termina colaborando en un acto político con el grupo guerrillero al que pertenece Valentín. A pesar de las diferencias también resulta de interés el parecido de los dos en cuanto a su posición en la sociedad que los oprime por ser “diferentes” o pensar “diferente”. Esta situación crea el problema de “cómo podía resolver un militante su relación con otro tipo de opresión, completamente fuera de su campo de percepción, y que lo colocaba a él, en tanto varón, en un lugar de opresor” (Goldchluk 1993, 52). La manera en la que Valentín trata el tema es que intenta enseñar a Molina –y parece que consigue convencerlo– que una vez fuera: “no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene derecho a explotar a nadie” (Puig 2009, 265). En el contexto argentino, Boccia ha propuesto que se puede extrapolar la cuestión de la opresión de los dos:

The revolutionary and the homosexual have in common the role of oppressed outcasts because the politics of oppression crush both the leftist and the homosexual. The politics in the cell is a microcosm of the politics in Argentina and perhaps of the rest of the world. In this nightmare world the sadistic right-wing military are perverts who live in a world where oppression is systematized and humanistic ideals a death certificate¹⁷⁷ (Boccia 1986, 424).

¹⁷⁶ El artículo “Politics of the house: Domesticity in Manuel Puig’s *El beso de la mujer araña*” de Joanne Gass se ocupa detalladamente del ideal doméstico en el que se inscribe Molina y la resistencia de Valentín a aceptarlo como válido, así como los problemas que surgen durante la confrontación de las dos ideologías.

¹⁷⁷ ‘El revolucionario y el homosexual tienen en común el papel del marginado oprimido porque la política de la opresión golpea tanto al de izquierda como al homosexual. La política en la celda es un microcosmos de la política en Argentina y quizá en el resto del mundo. En este mundo de pesadilla los sádicos militares de derecha son pervertidos que viven en un mundo en el que la opresión es sistematizada y tener ideales humanistas un certificado de muerte’.

En la adaptación de Héctor Babenco *Kiss of the Spider Woman*, de 1985, aunque mantiene el debate de las dos ideologías discriminadas, prevalece la cuestión política al prescindir de las notas a pie de página de la novela, que en su mayoría dan cuenta de teorías sobre la homosexualidad y la refutación de las mismas por parte del escritor. Puesto que ocurren en un espacio apartado del texto principal no estorban la narración, sino que la enriquecen y otorgan una voz al autor, que parece comentar científicamente la acción. El hecho de que no formaran parte del argumento también facilitaría la exclusión a la hora de adaptar la obra sin que el espectador eche en falta este discurso añadido. De hecho, parece probable que cualquier intento de integrarlas, como podría ser una voz en *off* o la apropiación del contenido de las notas a pie por parte de uno de los protagonistas, podría haber empeorado significativamente la cinta por carecer de congruencia en cuanto al ritmo de narración, por un lado, y en cuanto al carácter de los personajes, por otro.

Sin embargo, parece exagerado decir que “casi toda la crítica de la ideología de género implícita en la novela se pierde en la película, que tiende a reforzar los estereotipos sexuales, o enfocarse sólo en cuestiones de ideología política” (Weldt-Basson 2001, 72). A nuestro parecer, la carencia se encontraría más bien en el hecho de que, a través de Marcuse, se vincula la represión sexual con la represión política en las notas a pie y que se podría interpretar este acercamiento como la síntesis de las dos luchas. Weldt-Basson critica más tarde que se estereotipa a Molina: “a través de la representación visual de Molina vestida como mujer, mientras que la novela totalmente evita descripciones físicas de Molina. La identificación física de Molina se revela en la novela exclusivamente a través de su propia voz, que expresa sus propias ideas” (2001, 76). Puesto que no cabía la posibilidad técnica de no visualizar al protagonista al tratarse de un medio audiovisual, en nuestra opinión, el director eligió muy bien el tipo de representación al tener en cuenta justamente esa identificación femenina que es deducible porque en la novela habla de sí mismo en femenino. E incluso si no fuera así, la adaptación, al ser la lectura del director, no tendría por qué ceñirse solo a las “indicaciones” del texto –ya que justamente no fue escrito para ser adaptado y por tanto no hay indicaciones explícitas–. La interpretación que lleva a cabo Babenco, si se tiene en cuenta el informe policial final donde describe el

ambiente en el que el protagonista se mueve, parece muy adecuada. Igualmente parece simplista decir que esa es la única visualización de Molina, ya que aparece varias veces vestido de hombre –por ejemplo, en el *flashback* en el que queda con el camarero del que está enamorado, o cuando va a su último encuentro con los miembros del grupo–.



Fig. 40-41. Se puede apreciar que se representa a Molina vestido de hombre (Babenco 1985, 34:53 y 01:51:25).

No solo las notas a pie de página se pierden en la adaptación, sino también los informes de la cárcel durante el encarcelamiento de Molina y la posterior vigilancia, que se transmite de la misma manera. El director, sin embargo, consigue incorporar este otro tipo de narración al utilizar una voz en *off* para los días que transcurren durante la libertad condicional de Molina.

La génesis de esta obra es particular, ya que se trata de un “path from film to novel to film [which] is seldom traveled”¹⁷⁸ (Boccia 1986, 417), puesto que Molina narra seis películas a lo largo de la novela, algunas de ellas inventadas, otras reales¹⁷⁹. Una de las diferencias más grandes y más obvias a la hora de adaptarla a la gran pantalla es la elección de solo una película principal y una muy secundaria de las seis originales¹⁸⁰. Esta

¹⁷⁸ ‘camino de película a novela a película que suele recorrerse raramente’.

¹⁷⁹ Para un estudio sobre la correspondencia del contenido de las películas narradas con sus respectivos originales, véase Julia Romero, “Cine inédito: los manuscritos de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig”; Abderrahman Laaouina, “Manuel Puig: *Kiss of the spider woman* o la dimensión metacinematográfica”; Dolores Tierney, “El terror en *El beso de la mujer araña*”; Belén Ramos Ortega, “Literatura y cine: la cultura popular en Manuel Puig” y Graciela Speranza, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*.

¹⁸⁰ La necesidad de reducir la novela tanto en cuanto a las películas narradas como al quitar las notas a pie de página ejemplifica lo que Puig constata en una entrevista sobre por qué eligió la literatura por encima del séptimo arte: “El cine exige síntesis y mis temas me exigían otra actitud; me exigían análisis, acumulación de detalles” (Puig en Van der Huck 2012, 35).

reducción es inmediatamente comprensible si se considera la extensión de la película; sin embargo, la decisión de qué película se presenta en el film tiene un trasfondo más complicado. En el libro destaca la primera, *Cat People* de Jacques Tourneur, y en la adaptación inglesa para teatro que hizo Michael Feingold en 1986 solo se conserva esta –por los mismos motivos de extensión–. Suzanne Jill Levine revela que, efectivamente, la intención era mantener la misma y utilizar escenas de la película antigua, pero el estudio cinematográfico “Universal had refused to grant them the rights to use *Cat People* footage or even reshoot any scenes from the original classic”¹⁸¹ (2001, 342). La siguiente elección fue la película sobre propaganda nazi que Puig había inventado¹⁸². Aunque la razón no era otra que el hecho de que no tenían opción, parece que hay muchos aspectos de esta película que también aportan el paralelismo entre lo que viven los dos en la celda y la historia nazi y, además, es la única que trata directamente cuestiones políticas. En la

¹⁸¹ ‘Universal se había negado a conceder los derechos para utilizar metraje de *Cat People* o incluso volver a rodar escenas del clásico original’.

¹⁸² Como relata Levine, Puig intentó originalmente encontrar una película de propaganda real para utilizarla en las narraciones de Molina, sin embargo, durante su estancia en Nueva York no fue capaz de dar con ninguna que satisficiera sus requisitos, y por ello creó una nueva película que, de todos modos, se inspira en una mezcla de varias películas. La que tiene un mayor símil es *Die grosse Liebe* (El gran amor, 1942), en la que “the deep-voiced Swedish chanteuse, who became the best-paid film star in Germany after Marlene Dietrich left in protest, plays here a cabaret singer in love with a noble German officer. Because the lovers are separated by the trials of war, she falls momentarily for another man but ultimately sacrifices this «lesser» love to wait patiently, like other good German women, for her war hero to return. With her undying loyalty, this cardboard figure was a model for Molina’s beloved Leni, named in homage to Hitler’s star filmmaker Riefenstahl, whose aesthetic Manuel [Puig] revered” (2001, 266; ‘la cantante sueca de profunda voz, que se convirtió en la estrella mejor pagada de Alemania después de que Marlene Dietrich partiese en protesta, tiene aquí el rol de una cantante de cabaret enamorada de un oficial alemán noble. Puesto que la guerra separa a los dos amantes, se enamora momentáneamente de otro hombre, pero en última instancia sacrifica este amor «menor» para esperar con paciencia, tal como las otras buenas mujeres alemanas esperan a que regresen sus héroes de guerra. Con su lealtad eterna, este personaje de cartel era un modelo para la amada Leni de Molina, que recibe su nombre en homenaje a la estrella cineasta de Hitler, Riefenstahl, cuya estética veneró Manuel [Puig]’). La otra película que tiene una influencia perceptible es la cinta de guerra hollywoodiense *Paris Underground*, en la que “a British heroine [...] works with her American lover for the Resistance even after they are both imprisoned by the Nazis” (2001, 266; ‘una heroína británica trabaja con su amante americano para la resistencia incluso después de que los nazis los encarcelasen a ambos’). Al integrar estas películas en su relato, Puig sería el primero que “explicitly link[ed] the Broadway-Hollywood manipulation of images with that of the Third Reich. He had recognized that the German National Socialists were perhaps the first police force to use the tools of the studio system –charismatic stars and technological extravaganzas– toward a political end, the first government to make cinema into a propaganda machine” (2001, 262; ‘relaciona explícitamente la manipulación de imágenes de Broadway-Hollywood con la del Tercer Reich. Reconoció que los nacionalsocialistas alemanes tal vez fueron la primera fuerza policial que utilizó herramientas del sistema de estudio, estrellas carismáticas y extravagancias tecnológicas, con un fin político, el primer gobierno que convirtiera el cine en una máquina de propaganda’). Esto, además, recuerda la manera como Molina utiliza el cine como propaganda para conseguir su causa –es decir, la confianza de Valentín–.

película, Leni, la protagonista, se convierte en doble agente al trabajar para la resistencia francesa, pero termina espiándolos para los nazis después de enamorarse de un general, y cuando los miembros de la resistencia se dan cuenta de la traición, la matan. La equivalencia con la situación de Molina es inmediata: también espía a Valentín, se enamora de él, se cambia de bando y acaba muriendo por amor y convicción política: “He also has politics foisted onto him by the authorities, and he also would rather focus on love than politics”¹⁸³ (Boccia 1986, 420). Davis encuentra un paralelismo aún más allá en relación con la historia de Argentina, en la que “Juan Perón marries beautiful performer Eva, who dies and is in turn deified by the populace. This analogue suggests that Puig is pointing to an extratextual Argentina through the allegories of cell-space and fiction-space”¹⁸⁴ (Davis 2008, 4). No es el único nexo que se puede encontrar con Perón: en la nota a pie de página que se ocupa de la película nazi –la única nota que no versa sobre el tema de la homosexualidad– Leni quiere saber “todo lo referente al Conductor” (Puig 2009, 93), es decir, utiliza el mote de Perón para hacer referencia a Hitler. Todo esto muestra una preocupación política profunda detrás de la historia de amor que nos ofrece Puig. Marcos no ve

otra elección posible que una celda para reflejar el exilio interior y exterior latinoamericano de los aciagos años setenta. No había otra elección posible que esa década para reflejar el “tiempo histórico” de la transición profunda de la sociedad latinoamericana hacia un umbral post-individualista. No había otra elección posible que el diálogo dramático tejido con secuencias folletinescas y subrayado con indagaciones ensayísticas en torno a la represión de la “perversidad polimorfa” para expresar el mundo interior auténtico de los personajes-símbolo, para ayudar al autor a desnudarse de retórica y narcisismo, y despertar la conciencia de la gran masa de lectores “regresados” (según el concepto de Adorno), alienados por el sentimentalismo melodramático (1986, 8).

¹⁸³ ‘Las autoridades también le imponen la política, y también preferiría concentrarse en el amor’.

¹⁸⁴ ‘Juan Perón se casa con la bella actriz Eva, que muere y el pueblo la deifica en respuesta. Esta analogía sugiere que Puig señala a una Argentina extratextual mediante alegorías de celda-espacio y ficción-espacio’.

Entre este “diálogo dramático”, “secuencias folletinescas” e “indagaciones ensayísticas”, sin embargo, hay otro texto muy importante, el del silencio, lo que se dice al callar, ya que la palabra falsifica y engaña: Molina engaña a Valentín cuando finge que su madre le viene a visitar y realmente está tramando la traición a su compañero de celda, Valentín engaña a Molina cuando le miente sobre su novia, Molina engaña a los directores de la prisión cuando dice que no sabe nada nuevo sobre Valentín, y finalmente engañan a Molina cuando le dejan en libertad a sabiendas de que lo más probable es que sea su sentencia de muerte, puesto que esta “queda programada. La libertad que se le concede tiene tanto de fantasía como las narraciones que Molina cuenta a Valentín. Es decir, la palabra, en general, lejos de revelar o aclarar, falsifica” (Cuervo Hewitt 1990, 55). Molina sedujo a Valentín de la misma manera en que le habían seducido a él mismo antes al prometerle la libertad, ya que incluso cuando deciden dejarle irse sin saber si está comprometido con Arregui, la otra opción que barajan es que si

no [les] proporciona ningún dato [...] y tampoco [les] lleva a nadie, [...] se puede publicar en el periódico, o hacerlo saber, como sea, que Molina, o mejor dicho que un agente equis, ha proporcionado a la policía datos sobre la célula adscripta a Arregui, y que el agente ese, el agente equis, actuó subrepticamente como procesado, en esta penitenciaría. Al enterarse la gente de Arregui va a ir a buscarlo para ajustar cuentas, y ahí los podemos sorprender (Puig 2009, 250).

El desarrollo del carácter de Molina es creíble y coherente en los dos soportes, y la narración de la película ficticia adquiere en el largometraje, además, mucha credibilidad por la magnífica actuación de William Hurt, en la que dramatiza en la celda ciertas escenas: por ejemplo, se pone un turbante con una toalla roja para personificar a Leni, aplaude en la celda para sincronizar el elogio descrito, o baila mientras describe un baile.

Otro aspecto de por qué funciona tan bien la trasposición es la voz en *off* que da continuidad al relato de Molina cuando pasa desde la celda que funciona como sala de



Fig. 42-45. Molina dramatiza e imita la película que está relatando y crea así transiciones fluidas (Babenco 1985, arriba: 04:01 y 04:16; abajo: 49:56 y 50:14).

proyección a las imágenes de la película narrada¹⁸⁵, mientras que en la novela de Puig el lector no tiene ninguna ayuda para saber cuándo ocurren los saltos. De esta manera se podría argüir que Babenco explota convenientemente las posibilidades de adaptación que Puig colocó –aunque de manera inconsciente– en su texto con anterioridad. Hay más indicios de una escritura cinematográfica hacia el final de la novela, cuando se narra la muerte del protagonista recurriendo a imágenes y frases cortas:

Caminó hasta Riglos y Formosa. Allí esperó treinta minutos, el espacio ordenado por la Dirección para detenerlo en caso de que antes no viniera nadie a su encuentro, y proceder a interrogarlo. Los dos agentes de la CISL, ya en contacto con la patrulla, procedieron a la detención. El procesado exigió que le mostraran credenciales. En ese momento dispararon desde un auto en movimiento, cayendo heridos el agente Joaquín Perrone, del

¹⁸⁵ “La celda claroscuro en la que están prisioneros Valentín y Molina puede funcionar como una extensión del mundo filmico gótico de Puig –un mundo donde se cuestionan los modos de conocimiento–. Este detalle se hace explícito en la versión cinematográfica de la novela, de Héctor Babenco (1985). La oscuridad de la celda y sus paredes desnudas nos recuerdan al teatro o a la pantalla, especialmente cuando el calentador de gas proyecta sombras que pueden ver Molina y Valentín” (Tierney 2002, 359).

CISL, y el procesado. La llegada de la patrulla, pocos minutos después, no logró dar caza al vehículo de los extremistas (Puig 2009, 279).

En la película, hay un cambio en la sucesión de los hechos, puesto que Molina se percata de la vigilancia antes, intenta deshacerse de sus perseguidores policiales, parece conseguirlo, pero en el momento en el que se acerca al coche del grupo revolucionario, la policía trata de detenerlo. Él puede escapar y corre de nuevo hacia el vehículo que ahora se ha parado en otra calle, donde se ve a una de los integrantes apuntarle con una pistola, pero no hay ningún cambio de actitud en Molina, sigue corriendo hacia delante, al parecer a sabiendas de que le van a disparar, lo que efectivamente ocurre¹⁸⁶. Cuando la policía lo detiene, sigue con vida, pero se niega a dar el número de teléfono del grupo que le servía de contacto a pesar de que se le promete llevarle a un hospital si colabora. Estos acaecimientos discrepan de la novela, en la que “expiró antes de que la patrulla pudiera aplicarle primeros auxilios” (Puig 2009, 279), lo que sugiere que el director quería eliminar la ambigüedad a favor de su interpretación personal, que se insinúa en el informe del texto: que Molina podría tener pensado “escapar con los extremistas o estaba dispuesto a que estos lo eliminaran” (2009, 279). Mientras que en la novela queda una pequeña duda de si era consciente de lo que iba a ocurrir, en la película se sobreentiende que elige el lado de los guerrilleros, un aspecto coherente con lo que se ha dicho antes en relación con la prevalencia de la ideología política.

Aparte de este episodio, el personaje y la historia de Molina de la novela se mantienen igual en la adaptación; aunque Weltd-Basson propone que “se eliminan las referencias al amor de Molina por un camarero casado” (2001, 73), en la película sí que aparece este camarero –varias veces– mediante *flashbacks* en los que Molina anhela la relación que nunca pudo manifestarse. Valentín, en cambio, sufre cambios significativos, para poder incluir un nuevo personaje: Doctor Américo. Por ello, el revolucionario graduado en Ciencias Políticas se convierte en periodista, y mientras la razón por su arresto por la Policía Federal en el libro ocurrió al sorprender “al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros

¹⁸⁶ Esta muerte se parece a la de las heroínas de las películas que él venera.

se hallaban en huelga” (Puig 2009, 151), en el film pasa a ser por dejarle su pasaporte a Doctor Américo para ayudarlo a escapar del país, en este caso no Argentina, sino Brasil¹⁸⁷ —el espectador sabrá que este intento fracasó cuando Valentín lo reconoce como uno de los presos en la misma prisión en la que muere más tarde—. En la película sus “revolutionary ideas do not come from a thoughtful consideration of society as a whole”¹⁸⁸ (Pérez Melgosa 2004, 427), como sí ocurre en la novela, sino “from daily exposure to information documenting the brutality of the government”¹⁸⁹ (Pérez Melgosa 2004, 427). Por esta razón Pérez Melgosa argumenta que “the whole symbolic spectrum of the novel, in which sexual liberation is joined to social liberation, becomes in the film a struggle between a dictatorial and a democratic vision of society”¹⁹⁰ (2004, 427). Sin embargo, a nuestro parecer, no se pierde todo ese espectro simbólico, ya que mantiene el acercamiento de los dos marginados y el intercambio de aspectos entre uno y otro. La elección del nombre Américo parece insinuar una preocupación por todo el continente, sobre todo si se tiene en cuenta que Valentín, a pesar de opinar que Doctor Américo “had accomplished almost nothing”¹⁹¹ (Babenco 1985, 01:01:46), presenta la firme convicción de que, aunque él “no longer believed in violence, [...] I had to do something. As a journalist, I was always hearing about the illegal arrests and secret torture then, leaking this information abroad”¹⁹² (Babenco 1985, 01:00:22). Esta idea de filtrar información al exterior podría ser indicio de la voluntad del director de llamar la atención de la comunidad internacional mediante su película, que, además, está rodada en lengua inglesa, un hecho que le proporcionó un público mucho más extenso fuera de Latinoamérica. Junto al hecho de que la película fue galardonada con un Óscar para

¹⁸⁷ La dictadura militar termina en Brasil justo en el año 1985, estreno de la película, por lo que también en el ámbito brasileño hay una lectura política importante y pertinente.

¹⁸⁸ ‘ideas revolucionarias no se forman a partir de una consideración razonada sobre la sociedad en conjunto’.

¹⁸⁹ ‘de la exposición diaria a información que documentaba la brutalidad del gobierno’.

¹⁹⁰ ‘todo el espectro simbólico de la novela, en el que la liberación sexual se une a la liberación social, se convierte en la película en una lucha entre una visión dictatorial y democrática de la sociedad’.

¹⁹¹ ‘no había logrado casi nada’.

¹⁹² ‘ya no creía en la violencia, [...] tenía que hacer algo. Como periodista, siempre me enteraba de detenciones ilegales y tortura secreta, y luego filtraba esta información al exterior’.

William Hurt¹⁹³ y obtuvo otras tres nominaciones¹⁹⁴, se puede concluir que Babenco consiguió denunciar las condiciones carcelarias, así como las injusticias de las dictaduras latinoamericanas a una escala más amplia. De hecho, mientras que en Barcelona la novela se publica con la editorial Seix Barral en 1976, en Argentina, a la que se dirigía prioritariamente, “*El beso de la mujer araña*” figuró, entonces, entre la lista de textos prohibidos” (Amícola 2002, XXII); por lo que no recibió la atención merecida y “los textos de Puig no [volvieron] a conquistar un lugar de excepción en su país de origen hasta bien entrados los 90, y ello, en parte, gracias al éxito del film basado en *El beso de la mujer araña*” (Amícola 2002, XXII)¹⁹⁵.

Como apunta Levine, uno de los retos a la hora de escribir el guion era el hecho de que toda la novela transcurría en una celda con dos personajes, lo que llevó a la pregunta “how do you write a film where the characters are bored but the audience is not?”¹⁹⁶ (Levine 2001, 341). La respuesta la encontraron en un truco técnico que se basaba en que “each time the camera returned to the cell, the cinematographer shot the scene from a different corner”¹⁹⁷ (Levine 2001, 341). Más adelante se detallará cómo los

¹⁹³ También ganó el premio a mejor actor en los premios Bafta y en el festival de Cannes.

¹⁹⁴ Las otras nominaciones fueron a mejor película –la primera película producida independientemente en recibir esta nominación–, a mejor director y, para este caso la más pertinente, a mejor guion adaptado.

¹⁹⁵ La crítica de Puig de la película fue durísima, y en última instancia afirmó que lo único que esperaba era que ayudara a la difusión del libro: “The movie: a hodge-podge, without the slightest subtlety. [...] Hurt playing the sad, tortured and neurotic... he is in real life. In the end, they excised the core of the story, which was the fag’s joie de vivre and the humor. Julia is better, despite the fact that the character [the Marxist] no longer exists. Nor did they leave the motivations that make the story believable. The way it ended, Valentín could be bisexual or who knows what. In any case, what little was left appears to have touched people in a big way, so may it serve at least to sell more books” (en Levine 2001, 347-348; ‘La película: un revoltijo, sin sutileza alguna. [...] Hurt hace del triste, torturado y neurótico... tal como es en la vida real. Al final, extirparon el corazón de la historia, que era la alegría de vivir y el humor del marica. Julia es mejor, a pesar de que el personaje [el marxista] ya no existe. Tampoco dejaron las motivaciones para hacer la historia creíble. Tal como terminó, Valentín podía haber sido bisexual o quién sabe qué. De todas maneras, lo poquito que se mantuvo parece haber conmovido a la gente sustancialmente, así que ojalá sirva por lo menos para vender más libros’). Esta fue la crítica personal, tomada de una carta a Emir Rodríguez Monegal, mientras que su declaración pública era mucho más benévola: “Cuando después la vi con el público fue una sorpresa enorme. Sentí que quien había realizado la película había alcanzado a comunicar mucho de lo que yo había querido decir con el libro. Por otros caminos, pero lo había hecho. Así es que puedo decir: ésta no es mi película, es la película de Babenco, pero yo estoy satisfecho” (Puig en Van der Huck 2012, 36).

¹⁹⁶ ‘de cómo escribir una película en la que los protagonistas se aburren, pero el público no’.

¹⁹⁷ ‘cada vez que la cámara volvía a la celda, el director de fotografía grabó la escena desde una esquina distinta’.

directores de las otras dos cintas trataron este problema del espacio reducido y la historia que se desarrolla entre las mismas cuatro paredes.

La tipología del prisionero de Saumell-Muñoz que se ha citado coincide con este caso en muchos de los puntos que propone; por ejemplo, en lo que concierne al espacio y tiempo: la razón por la que Molina relata las películas es para que el presente monótono sea más soportable a la vez que se recreen en el espacio psicológico, al elegir revivir las historias de las películas en lugar de concentrarse en su espacio reducido. De esta manera, la narración adquiere un carácter terapéutico y a un mismo tiempo sirve como protección del encierro, ya que aleja la realidad de las cuatro paredes desnudas de las que no pueden escapar, e incluso del dolor físico en las ocasiones en las que la comida los envenena a los dos. Cuando Valentín hacia el final de la novela vuelve a ser torturado y un médico se apiada de él, la droga que le administra para disminuir su dolor le hace alucinar ahora como si Molina le contara otra película, con la salvedad de que esta vez la inventa él mismo sobre la “mujer-araña”, como había denominado cariñosamente a su compañero de celda. En la película, por otra parte, esta secuencia se convierte en una película de extensión muy reducida que este último le cuenta justo antes de marcharse de la cárcel y que sigue durante el delirio de Valentín¹⁹⁸. En el film, los guionistas pusieron énfasis en el rol de la mujer-araña, puesto que “what the film did through visual storytelling was to project not only Woman’s seductiveness, spinning Man in her web – but also the idea that women are Greta Garbo, Rita Hayworth, or Sonia Braga to the men who desire them”¹⁹⁹ (Levine 2001, 341); de ahí que Braga –como el prototipo de mujer ideal– protagonizara todos los episodios de intérpretes femeninas, los *flashbacks* sobre la novia de Valentín, Leni en la película nazi, y, por supuesto, la mujer-araña. Así, además, los productores cumplieron la petición de Braga de figurar en más escenas.

¹⁹⁸ Weldt-Basson critica el nuevo final porque “hay solamente una breve mención de Molina en la película, cuando Marta le dice a Valentín «Quién sabe si murió contento o triste», un comentario atribuido a Valentín en la novela. De este modo, en la película, la secuencia final ya no es un símbolo y contemplación de la relación de Valentín con Molina, sino una reflexión sobre su relación con Marta y una visión de libertad. El nuevo final parece incongruo con el punto central de la novela, que es la relación entre los dos protagonistas y cómo llegan a influirse a través de sus diálogos” (Weldt-Basson 2001, 80).

¹⁹⁹ ‘lo que hacía la película mediante la narración visual era proyectar no solo la seducción de la Mujer, tejiendo al Hombre en su telaraña, sino que también la idea que las mujeres son Greta Garbo, Rita Hayworth, o Sonia Braga para los hombres que las desean’.

La intención de Puig era demostrar que la forma más peligrosa de la opresión –en este caso el patriarcado– se expresa en su forma interna, ya que opinaba que

the real enemy, perversely, was the perceived advantages oppression brought its victims. Rather than focusing only on external institutions and discourses, Puig believed that in the absence of internalization, such exterior trappings of power could not persist. Only by understanding the perceived advantages of being oppressed could one hope to dismantle oppression²⁰⁰ (Colás en Gass 2002, 127-128).

Su objetivo en *El beso de la mujer araña* era entender justamente estas ventajas y, una vez comprendidas, luchar contra la falta de educación y conciencia sobre la cual se podían construir esas ideas. La visión de Babenco sobre qué quería transmitir con su película tenía un matiz sobre el concepto de la amistad: él pretendía

destruir la mitología sobre lo que realmente forma a un hombre. Lo que forja a un hombre es el respeto por sí mismo y la capacidad de dar algo a alguien. En los tiempos modernos se ha perdido el concepto de amistad, deformada paulatinamente. Yo quise hacer un film sobre personas que no tengan nada que darse a no ser ellas mismas (Babenco en Amar Rodríguez 1994, 75).

Aunque no fuera la intención de ninguno de los dos creadores, un aspecto curioso de la historia de Molina tiene que ver con el punto de la teoría de Saumell-Muñoz que trata de la “renuncia o afirmación de la conciencia ética” (1993, 500), ya que en este caso aparecen las dos opciones. Molina primero colabora con el director de la prisión, con la intención de entregar y traicionar a Valentín, pero poco a poco comienza a cambiar de opinión hasta adquirir una conciencia ética mucho mayor de la que tenía antes de entrar en la prisión, en cuyo momento no tenía motivación política ni sabía cómo se trataba a los prisioneros; al final elige el lado opuesto del régimen militar para ayudar a la

²⁰⁰ ‘tercamente, el verdadero enemigo son las supuestas ventajas que la opresión les traía a sus víctimas. Más que centrarse solo en las instituciones y discursos externos, Puig creía que sin la absorción, estas trampas del poder no podían persistir. Solo al entender las percibidas ventajas de ser oprimido uno podía esperar desarmar la opresión’.

resistencia, y da lugar a un análisis final en el que “the cruel military regime is the real source of perversion in society, and the likes of poor Molina are unlikely to restrict freedom or to destroy human dignity and the value of life”²⁰¹ (Boccia 1986, 425). Se presencia, por tanto, un aprendizaje mutuo de los personajes, pero que también va dirigido hacia el lector al entender que primero tiene que liberarse de sus propios prejuicios, así como de sus ideas sobre supuestas ventajas de la sumisión, recobrar el respeto por sí mismo, y, finalmente, a partir de esta nueva percepción, luchar contra la opresión del Estado o de los superiores.

III.1.4.2. 16 DE SEPTIEMBRE DE 1976: LA NOCHE DE LOS LÁPICES

*Tómala vos
Dámela a mí
Por el boleto estudiantil*
Estribillo coreado en las manifestaciones

En el libro *La noche de los lápices* de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez y en la película homónima de Héctor Olivera –ambas obras salieron a la luz en el año 1986, tres años después del fin del régimen militar–, se tratan los sucesos reales del 16 de septiembre de 1976 que se conocieron por este mismo nombre. Durante esta noche, en La Plata, fueron secuestrados estudiantes adolescentes que se habían manifestado a favor del “boleto estudiantil secundario” (BES), se los llevó a centros clandestinos, se los torturó allí y, con pocas excepciones, terminaron *desaparecidos*. Pablo Díaz, uno de los personajes principales del libro y único superviviente en la película, fue uno de ellos y sirve como testigo directo alrededor del cual se despliegan los acontecimientos de aquella noche, así como los preludios y la experiencia aterradora una vez detenido –no sería hasta el 21 de septiembre cuando cayó en manos de sus opresores, pero por el parecido con las características de los otros estudiantes se le ha considerado como otra víctima de este

²⁰¹ ‘el cruel régimen militar es la causa real de la perversión en la sociedad, y es improbable que los gustos del pobre Molina restrinjan la libertad o destruyan la dignidad humana y el valor de la vida’.

mismo crimen²⁰². El libro narra, además, lo que ocurrió después de la encarcelación y los fallos de los juicios finales. Se diferencia esta crónica de las ya analizadas en el capítulo anterior, “Crónicas cruentas” (cfr. III.1.2.), en que se trata de una investigación periodística con la meta de conservar la verdad sin novelizar los hechos –como ocurrirá también con *Pase libre: La fuga de Mansión Seré* (cfr. III.1.4.3.)–, lo que no quiere decir que su escritura carezca de un estilo literario²⁰³. La película trata de mantener los hechos contados en el libro, así como el testimonio de Pablo Díaz, que también cooperó durante la realización de la película; sin embargo, el resultado no es un documental sino un docudrama –aunque indica al principio que se trata de hechos reales, también admite que “por razones argumentales se han introducido algunos cambios que no alteran el espíritu ni la veracidad de lo acontecido” (Olivera 1986, 01:35)–, es decir, se usan técnicas dramáticas propias del cine de ficción para contar hechos reales.

Los autores de la investigación iniciaron su trabajo después de escuchar los testimonios de Pablo Díaz en el juicio público a las ex cúpulas militares, en el que quedaron impresionados sin vuelta atrás, y una vez terminado el alegato insisten en la esperanza de que

²⁰² Sandra María Raggio redacta en 2005 un artículo, “Narrar el terrorismo de Estado. De los hechos a la denuncia pública: el caso de «la noche de los lápices»”, en el que analiza el origen de la denominación, el posterior uso y sentido que adquirió. Raggio cuestiona a lo largo de veinticinco páginas la veracidad del testimonio de Pablo Díaz, por ejemplo, “demuestra” sus supuestas incoherencias, que se pueden, según ella, comprobar en el cambio del tiempo verbal o en la utilización de no solo la primera persona del singular sino también la del plural en la declaración durante el juicio. Su acusación asciende a tal nivel que llega a “afirmar que el relato de Pablo Díaz es una *fictio*, una construcción, una «hechura»” (2005, 113). Aunque intenta mantener su posición políticamente correcta con una nota a pie de página, no tarda en volver a opinar que no hay que darle credibilidad alguna, e incluso cambia el enfoque al considerar que los estudiantes no eran inocentes por haber militado en centros de estudiantes, ya que “por un decreto de febrero de 1975, durante la gestión Ivanisevich [sic], en la cartera educativa se habían prohibido los centros de estudiantes de nivel medio. Es decir, ningún centro de estudiantes «era legal» en 1976” (Raggio 2005, 119). Es decir, aún en 2005 hay personas que creen que es más importante reprobar que los estudiantes se reunían y tenían ideologías, por lo que no se les puede clasificar como inocentes, en lugar de denunciar las condiciones inhumanas a los que se les expuso –olvidando de esta manera que incluso si se hubiese cometido un crimen considerado como tal durante un gobierno legítimo, no habría ninguna justificación para tratar a los detenidos como se hizo, ni mantenerlos en centros clandestinos–. Lo mismo ocurre en *El beso de la mujer araña* (cfr. III.1.4.1.) cuando Valentín advierte que, lejos de cualquier ideología política al ver cómo tratan al nuevo preso: “no crime justifies that kind of punishment” (Babenco 1985, 01:06:11; ‘ningún crimen justifica ese tipo de castigo’).

²⁰³ En uno de los últimos capítulos se leerán frases propias de una prosa poética, cuando por ejemplo Pablo se reencuentra con el padre de una de las desaparecidas: “El hombre le clavó una mirada de cien interrogantes” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 205).

la impunidad jurídica sería reparada por la justicia porosa de la condena social; que mientras existiera un joven que deseara un mundo más solidario y justo, ninguno de los adolescentes secuestrados en *La noche de los lápices* desaparecería para siempre (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 11-12).

Poco más tarde, Olivera eligió este hecho tan paradigmático de las *desapariciones*, que al tratarse de menores de edad consideró una “represión [...] todavía más dolorosa, más brutal, menos discutible” (en Wahanik en Jimeno 2007, 184), y emprendió la filmación por un compromiso político y moral. La razón sobre la que sustenta su deber con la memoria histórica es que “we intellectuals are the conscience of the people and the people tend to have bad memories, [...] we are obligated to refresh them from time to time”²⁰⁴ (en Christian 1987). Pablo Díaz, por su parte, cuenta que la razón por la que aceptó colaborar en la película –estuvo todos los días en el set para conseguir una mayor veracidad– era que, por haber sobrevivido, sintió la obligación de hacer todo lo posible para que “ellos no [fueran] a quedar en el olvido” (en Wahanik en Jimeno 2007, 184) y puede que también porque le serviría como terapia personal para enfrentarse a su pasado terrible. Se tomaron tan en serio la necesidad de que no faltase ningún detalle en la documentación que tuvo que revivir las experiencias hasta tal extremo que relata: “cuando me quedaba solo eran peores mis dolores [...] porque a veces las imágenes de la ficción eran tan reales para mí” (en Wahanik en Jimeno 2007, 184). Ejemplos de esta autenticidad son cómo iban vestidos –incluso se utilizó la misma ropa de las personas reales en alguna ocasión–, cómo hablaban y que se filmó “en los mismos lugares donde habían sucedido los hechos” (Olivera en Wahanik en Jimeno 2007, 186) y hasta en las casas de las que fueron secuestrados, o en el mismo dormitorio que no se había tocado desde la *desaparición* de Claudia con el fin de que “las familias fueran partícipes” (Olivera en Wahanik en Jimeno 2007, 186). Todo aquello hace justicia al carácter documental que tiene el libro, en el que para los preliminares entrevistaron a

²⁰⁴ ‘nosotros, los intelectuales, somos la conciencia de la gente, y la gente tiende a tener mala memoria, [...] tenemos la obligación de refrescársela de vez en cuando’. Su compromiso no fue bienvenido por todos, así el día después del estreno de *La noche de los lápices* se encontró una bomba –que fue desactivada– delante de su despacho (Christian 1987).

todas las familias para contar sus historias genealógicas, su implicación —o no— en la política, y dar retratos completos de todos sus miembros. Aparte de las circunstancias exactas, se reconstruyen también los pormenores de la misma tortura: “Había escenas en que Héctor me decía, ¿sí es así [sic] como teníamos la soga al cuello? Entonces yo iba y se la acomodaba bien al actor” (Díaz en Wahanik en Jimeno 2007, 185).

Al adaptar el libro a la pantalla se reduce la narración de tres a dos segmentos, desaparece el final y quedan solo los momentos previos y posteriores a la detención, con esta como punto de inflexión en las dos obras. Los periodistas pusieron mucho énfasis en documentar la vida anterior —desde sus nacimientos e incluso antepasados—, sus afiliaciones políticas concretas y cómo entraron a militar en la Unión de Estudiantes Secundarios (UES), de la cual todos menos Pablo eran integrantes. También discute las circunstancias históricas hasta el arresto, por ejemplo, cómo cambiaron las nuevas leyes los derechos y obligaciones en las escuelas secundarias.

En la película, la primera parte presenta a los chicos como jóvenes felices que viven las típicas preocupaciones adolescentes con sus historias amorosas, la euforia de cuando consiguieron que se aprobara el BES (en 1975) y su compromiso político constante; aunque hay que tener en cuenta que “compromiso político” aquí no se debe entender como una especie de guerrilla armada, que algunos insinúan que fuera la razón para tantas detenciones, sino como una concienciación por lo que ocurría en su país que no les permitía la indiferencia.



Fig. 46-49. La reunión de estudiantes antes del golpe y las pintadas de protesta en el colegio demuestran la oposición pacífica de los estudiantes (Olivera 1986, arriba: 03:18; abajo: 25:50, 25:52 y 25:55).

De hecho, uno de los puntos más importantes en esta historia es que no se trataba de un grupo violento, sino de casi niños que luchaban por un billete de autobús con condiciones justas para los estudiantes, y que eso fuera suficiente razón para valorarlos como “peligrosos” por parte del régimen. La dictadura pretendía crear con nuevos órdenes “un mundo homogéneo de representaciones en el que las ideas dominantes son las ideas que dominan” (Sofsky 2006, 15) como es propio de este tipo de regímenes. Así disfrazaban la represión escolar con mensajes del estilo de: “se restaurará el orden en la educación”²⁰⁵ (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 71). La situación se vuelve aún mucho más precaria cuando Camps declara públicamente que “se intensificará la lucha contra la subversión” (1992, 105) y crea el Comando de Operaciones Tácticas de Investigaciones, una organización paralela a la policía sin existencia formal. En los dos soportes, esta primera parte da crédito, por tanto, de la inocencia y el discutible apoliticismo de las futuras víctimas –la película los llama “perejiles”, militantes de poco compromiso–, así como de la razón ridícula de su detención, por lo que son definidos como “hipervíctimas” (González Bombal 1995, 206) dentro de un Estado que ya se ha convertido en uno de vigilancia. La película muestra con imágenes el apoyo mutuo que Díaz describe en el libro como una “fuerza colectiva, [una] solidaridad que se generaba cuando cargaba la represión” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 88), que potencia el aguante de los chicos y favorece la unión entre ellos. Cuando se dan cuenta de que corren cada vez más riesgos, toman la decisión de que “las reuniones de la Coordinadora se hicieran en grupos reducidos mientras se consolidaban en los colegios” (1992, 127), pero en ningún momento se plantean dejar de militar: cada intento de opresión por parte del régimen les incentiva más a la resistencia²⁰⁶.

Mientras que esta primera parte es la más extensa en el libro, en la película es sobre todo una introducción a los horrores en el centro de detención que forma el grueso

²⁰⁵ El ministro Ricardo Bruera añadió la siguiente afirmación: “Si por desviaciones eventuales llegase a ser necesario –en resguardo del bien común– serán separados los alumnos, los docentes e, incluso, los establecimientos” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 71). El resultado fue la ley n° 012 del 5 de octubre de 1976, que permite el acceso a los establecimientos escolares únicamente a “aquellos que fomentaran «el amor a Dios, el concepto de Patria, y el respeto a la familia y a la autoridad»” (1992, 83).

²⁰⁶ “Si les prohibían hacer manifestaciones, harían actos relámpago en las calles céntricas. Pintarían los colegios por dentro y por fuera llamando a la resistencia, explicando que la dictadura significaba la pérdida de conquistas que habían llevado años y mucho esfuerzo” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 127).

de ella. Sin embargo, para el director no fue solo importante que el espectador se pudiera situar en los acontecimientos, sino que también fuera un camino de aprendizaje para los actores: “He shot chronologically, allowing the actors –none with previous film experience– to develop from hopeful and exuberant students at the film’s opening to degraded and embittered prisoners at the end”²⁰⁷ (Christian 1987). Es decir, los actores consiguieron recuperar lo vivido por otros no solo como actuación, sino también como experiencia –aunque, por supuesto, de una manera no físicamente violenta– en su propia piel de la degradación y desesperación de las víctimas reales. Esto demuestra un compromiso por todas las partes que no concibieron el rodaje como otro trabajo cualquiera. Antes de la detención ya se muestra el choque entre estudiantes y militares, durante la manifestación por el BES, que Olivera retrata mediante la técnica del montaje intelectual de Eisenstein. A los jóvenes alegres que cantan en la manifestación se oponen las fuerzas policiales “con la simetría de la composición visual de su condición de bloque homogéneo y disciplinado” (Peris Blanes 2008). Después de la agresión violenta por parte de los militares a los chicos, aparece, de nuevo, la huida caótica de los estudiantes frente al orden militar, y se cierra la escena: “en plano detalle un dossier del Centro de Estudiantes que había caído al suelo en el fragor de la protesta y que era simbólicamente pisado por una bota militar” (Peris Blanes 2008), con lo que el montaje intelectual se lleva a cabo al darle un sentido a las imágenes que por sí mismas no lo tienen pero lo adquieren como metáfora de la opresión de los militares a los estudiantes –y con ello, la opresión contra el futuro, o cualquier oposición que podría nacer a raíz de sus estudios–.

La segunda parte empieza con la descripción de cada una de las detenciones violentas²⁰⁸: una madre cuenta cómo “vio las cabezas gachas de las chicas, vendas en sus ojos” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 150), otra recuerda de su hijo que “cada escalón le desgarraba el pecho, desde el quinto piso hasta la planta baja” (1992, 152). Aquí la película consigue dar una imagen también desgarradora, se ve a los adolescentes

²⁰⁷ ‘rodó cronológicamente, permitiendo así a los actores –ninguno había tenido experiencias previas en el mundo cinematográfico– desarrollarse desde estudiantes esperanzados y exuberantes al principio de la película a prisioneros degradados y amargados al final’.

²⁰⁸ La detención violenta de los chicos se lleva a cabo por hombres enmascarados lo que hace sospechar ya desde la detención –tanto por la forma violenta como por la clandestinidad– que no están obrando desde la legalidad (Olivera 1986, 32:20).

indefensos, aterrados por no entender su detención, sin que nadie les dé una explicación. Peris Blanes observa un cambio de la primera parte, que “era fundamentalmente diurna y hacía hincapié en la juventud de los protagonistas y en la energía de sus luchas” (2008), a la segunda, en la cual se “adoptaba un tono mucho más oscuro, propio de las celdas y salas de tortura” (2008). Efectivamente, este cambio de la vida iluminada a la lúgubre conforma los primeros recuerdos de Pablo de su secuestro (y la película lo ilustra con pasillos sombríos que se llenan de gritos femeninos desesperados):

Ya era de día, no sé, ahí uno se daba cuenta cuando era de día o cuando era de noche por las torturas, casi siempre de noche, cuando no se podía visualizar la luz y empezaba a escuchar los gritos de las mujeres. Entonces uno se daba cuenta de que había llegado la noche (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 156).

Aunque el proceso de la tortura se describe en unas pocas páginas, el recuento es atroz y consigue aterrar y conmover al lector con anécdotas escalofriantes, que llegan al máximo de su efecto cuando ni siquiera hablan del dolor físico, probablemente porque, como se dijo antes, el dolor físico es una experiencia tan indescriptible, porque se reduce al cuerpo, que se vuelve en contra del propio ser al transmitir este padecimiento sobrehumano del que, sin embargo, uno es incapaz de salir o separarse. Así que tanto el libro como la película buscan, aparte de las descripciones explícitas, otras maneras para comunicar la congoja inconcebible cuando someten a los adolescentes a la “máquina de la verdad”:

[...] pero no lograba reconocer el olor a carne chamuscándose que entraba a ráfagas por las ranuras. “¿Qué quemarán?” Aún no sabía.

—Ahora te damos una sesión para que no te olvides.

Lo picanearon en los labios, en las encías, en los genitales. Y subía el olor a su carne quemándose, hinchándose violenta. Ahora sabía (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 156-157).

De la misma manera en que el libro explicita detalles de la tortura, la película incluye escenas brutales, como, por ejemplo, la preparación de la picana para exponer los

pezones de Pablo a cargas eléctricas y su subsiguiente convulsión. La cámara no mantiene su visión sobre el cuerpo de Pablo, sino que termina optando por la metonimia. Al igual que toda la obra en sí se interpreta como la parte –el ejemplo específico de las víctimas de la Noche de los Lápices por todos los *desaparecidos*, y el caso concreto de Pablo por todos ellos, que no reaparecieron– por el conjunto, también se centra en un símbolo: el puño cerrado de Pablo “que a la vez pertenecía rigurosamente al cuerpo violentado que era incapaz de representar en su globalidad”²⁰⁹ (Peris Blanes 2008). Se podría interpretar que de la misma manera que el espectador no aguanta seguir mirando la tortura brutal, el ojo de la cámara se vence también ante imágenes de esta índole. Se supone que el objetivo de la tortura es conseguir información o una confesión del torturado²¹⁰, pero en el fondo ni siquiera les interesa obtener información, ya que saben que la mayoría de los torturados no sabe nada, y los que hablan siguen siendo torturados después de hacerlo, con lo que la tortura se convierte en pura crueldad y gozo sádico de los que la ejercen.

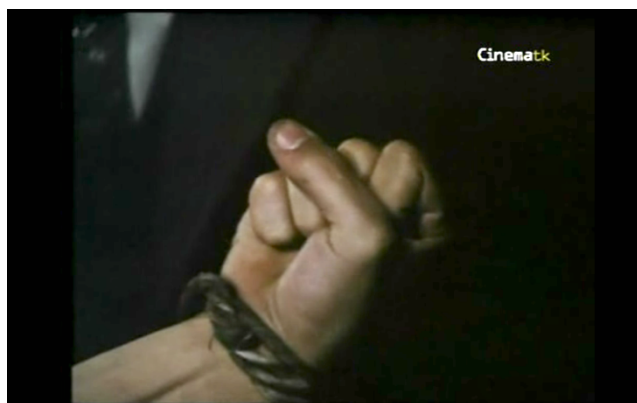


Fig. 50. El puño cerrado de Pablo Díaz es a la vez símbolo del grito contenido y de la resistencia durante la tortura (Olivera 1986, 45:54).

Pablo Díaz pronto perderá la noción del tiempo, ya que este se emplaza con sufrimiento y miedo continuos. Ni siquiera teme la muerte, sino el seguir en esta tortura que siente peor de lo que se imagina la muerte. Para que le quiten la agonía constante,

²⁰⁹ Para humillarle aún más, el opresor le dice a Pablo que lo único que tiene que hacer si cambia de opinión y acepta denunciar a sus compañeros es abrir el puño.

²¹⁰ “El discurso sobre la tortura habla de la lucha de dos voluntades en torno a la confesión. Pero del mismo modo que la guerra no es la continuación de los conflictos políticos por otros medios, la tortura no es la continuación del interrogatorio por otros métodos. No se puede hablar aquí de acciones bilaterales, de reciprocidad o, menos aún, de simetría” (Sofsky 2006, 66).

llega al extremo de desear que le maten: “—¡Me quiero morir, me quiero morir! ¡Por favor, basta, basta! —y sus alaridos se resolvieron en sollozos—. Por favor..., ¡mátenme!” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 158). Los oficiales saben, además, cómo desesperarlo absolutamente: le tapan la cara con un cojín y suben la música —como se verá en *La muerte y la doncella* (cfr. III.2.1.4.), aquí también es música clásica la que escuchan— de tal forma que ni siquiera pueden manifestar su dolencia mediante la voz. Sofsky ve en esta actuación la última estancia de la tortura, puesto que

cuando el torturador ahoga el grito, priva a la víctima del último gesto que le queda. Quiere ver el sufrimiento, pero ahorrarse el grito ensordecedor y el gemido de dolor. Por eso encierra a la víctima en sí misma, bloquea la descarga que es la expresión del dolor y hace desaparecer el grito (Sofsky 2006, 93-94).

En la película, se muestra esta desaparición del grito con una almohada con la que cubren la cabeza de Pablo cuando le someten a las descargas eléctricas. La tortura con la picana, sin embargo, no es la única que experimentan los chicos durante el tiempo en los centros de detención: coexiste con el componente psíquico, el maltrato a nivel mental que se presenta en su forma absoluta cuando el oficial le confirma a Pablo que, haga lo que haga, en última instancia dará igual porque “sólo vas a vivir si yo quiero” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 156). Otros tipos de violencia física serán las violaciones de las chicas, el espacio mínimo en el que tienen que permanecer, la comida escasa, la higiene ausente, la falta de ropa y los mecanismos de tortura pasiva como por ejemplo “el día en que a Pablo lo confinaron toda la noche en el anteúltimo calabozo de la galería, inundado por diez centímetros de agua” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 162), por lo que tiene que caminar toda la noche para no morir de frío. Aquí Pablo no se rinde por el “afán de sobrevivir por medio de la adaptación” (Saumell-Muñoz 1993, 500) que Saumell-Muñoz propone en su tipología del prisionero. Algunas de estas escenas pierden su lógica en la película por la falta de explicación y el espectador quedará preguntándose por qué no deja de pasear de un lado a otro en su celda mínima. Tampoco ayudan a una embarazada cuando esta va a dar a luz, ni cuidan las heridas de los prisioneros. En la película el médico que los visita

esporádicamente cuando hay una situación precaria es denominado “doctor Mengele”²¹¹ (Olivera 1986, 01:10:10) por los estudiantes, que remiten así a la ideología nazi que se respira en el ambiente de la dictadura –como en la novela de Puig–. Uno de los oficiales fuerza en otra ocasión a un hombre a autodenominarse “judío de mierda” (Olivera 1986, 50:39).

La última sección del libro, titulada “Memoria”, desaparece por completo en la versión fílmica, que cierra con Pablo saliendo del centro de detención en el que permaneció junto a sus compañeros, y un epílogo que narra su estado de preso durante los siguientes casi cuatro años sin proceso judicial con la historia oficial de haber sido detenido el 28 de diciembre de 1976 en “la vía pública por repartir panfletos” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 201). Desafortunadamente, esta elipsis excluye dos cuestiones muy importantes: por un lado, la gran duda que se repite Pablo una y otra vez, que es “«¿Por qué yo?» Elegido entre todos los chicos para reaparecer, lo obsesionaba encontrar la respuesta” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 197). Por otro lado, el miedo que pasó por volver a tener que experimentar algún terror similar, ya que los militares le hicieron comprender que no podía contar a nadie dónde estuvo, ni con quién estuvo o, en caso contrario, iban a volver las represalias contra él y su familia. Por eso, “el miedo y la libertad comenzaban a coexistir, contradictoriamente. Para mantener la libertad debía callar; el temor a perderla, y el dolor, le impidieron, entonces, recordar” (1992, 201) y solo diez años más tarde, será capaz de vencerse a sí mismo y, junto a la necesidad de por fin desafiar la memoria terrible, “su sentimiento de culpa por sobrevivir lo ayudaría a recordar” (1992, 201)²¹².

Se desarrolló también una disputa con otra de las supervivientes, Emilce Moler, en cuanto a la exactitud de su testimonio. Según el estudio periodístico, el intento de

²¹¹ El doctor Josef Mengele fue un médico alemán que experimentó durante la dictadura de Hitler con retenidos en el campo de concentración de Auschwitz.

²¹² Esta afirmación hace pensar que las secuelas psicológicas que sufrió Pablo se asemejan al síndrome del superviviente, que es el “marco clínico que enumera los síntomas que sufren los supervivientes de los campos de concentración [en los que] a la neurosis traumática se le puede añadir la culpabilidad por haber sobrevivido en condiciones inhumanas cuando tantos murieron. La condición de víctima superviviente plantea una prueba suplementaria: puede que la víctima sea acogida como si nada hubiera pasado, o como un extraño al que no se le reconoce” (Eliacheff y Soulez Larivière 2009, 31). La colaboración en el libro y así el reconocimiento de los sucesos y la memoria de los que no sobrevivieron le ayudaron a superar las heridas psicológicas por la culpabilidad que sentía.

convencerla para que ella también diera sus declaraciones terminó en una conversación telefónica fracasada en la que diría: “No puedo asumir públicamente lo que sucedió”²¹³ (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 192). Los autores lamentan esta decisión de una de las víctimas decisivas en el juicio, puesto que no se habría tratado solo de una necesidad individual sino, como lo que sentía Pablo, de un compromiso hacia todos los *desaparecidos*, ya que con “sus palabras, unidas a las referencias de Pablo Díaz, hubieran probado lo que la Cámara Federal no admitió en su fallo: que todos los chicos fueron salvajemente torturados” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 193). En el prólogo de 1992 añaden una última actualización en la que afirman que pocos meses después de que se publicara el libro mantuvieron una conversación larga con Emilce Moler, que no les otorgó el permiso de reproducir ningún detalle, pero que les permitía

afirmar que el conmovedor testimonio [...] refrendó lo sucedido en los primeros días del secuestro de los adolescentes alojados en el campo clandestino de detención [...], incluida su tortura. [...] Emilce y su padre [...] declararon finalmente por exhorto ante la Justicia, brindando un testimonio decisivo para el conocimiento de todo lo sucedido durante aquellos días trágicos (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 14).

Pablo seguirá preguntándose por qué le eligieron a él para reaparecer, y una de las pocas respuestas posibles que encuentra es que él, a diferencia del resto, no militaba en la UES sino en la Juventud Guevarista. Sobre este aspecto la película cuenta una anécdota humorística que de nuevo subraya la inocencia y juventud de los protagonistas también en cuanto a su sentido político:

CLAUDIA: ¿Y vos qué podés saber?

COMPAÑERO: Che, dejalo hablar.

²¹³ Según la propia Emilce Moler la historia transcurrió de manera diferente y varias décadas después afirma que no participó en el libro porque “no [le] iban a permitir ver el borrador” (Moler 2006), tampoco suscribe la teoría de las víctimas inocentes y rechaza la historia oficial que se ha formado a partir del libro y de la película: “En la sociedad quedó instalado que había sido la marcha por el boleto estudiantil, pero el problema era que militábamos y con eso relaciono nuestra detención” (Moler 2006). Surge la pregunta de por qué no colaboró con los periodistas cuando ellos le suplicaron que compartiera su testimonio y de por qué no hizo declaraciones en los primeros procesos y solo cuando fue obligada por el Estado a que su historia quedase registrada.

CLAUDIA: ¿A este? Si es un traidor. Decíme, ¿no eras peronista vos?

PABLO: Perón se murió, Claudia.

CLAUDIA: Ah, ¡qué piola! ¿y por eso te pasaste a la Juventud Guevarista? El Che también se murió.

PABLO: Pero es distinto, es el Che²¹⁴ (Olivera 1986, 13:30).

En resumen, el testigo se convierte en el referente individual, pero sirve como paradigma de todos: tanto en el libro como en la película –en el epílogo– se da mucha importancia a dejar constancia de los otros 232 jóvenes argentinos *desaparecidos* durante la dictadura militar que fueron capturados en otros momentos distintos a la noche del 16 de septiembre. Este día se ha convertido, sin embargo, por su naturaleza ejemplar, en un día de conmemoración por las víctimas inocentes, como lo dijo el padre de Pablo en la víspera de su secuestro: “Suponéte que vengan a buscarte, podemos aclarar todo [...] Pablito, vos no tenés nada que ocultar” (Olivera 1986, 35:44), lejos de imaginarse que la cuestión no era que se hubiese llevado a cabo algún acto delictivo, sino que la arbitrariedad llevase a que los opresores lo tuvieran en el punto de mira.

III.1.4.3. LA MIRADA RETROSPECTIVA HACIA LA TORTURA EN *CRÓNICA DE UNA FUGA*

*All I have is a voice
To undo the folded lie
The romantic lie in the brain
Of the sensual man-in-the-street
And the lie of Authority*²¹⁵
W. H. Auden

Tanto el libro *Pase libre: La fuga de Mansión Seré* de Claudio Tamburrini como la adaptación fílmica de Israel Adrián Caetano, *Crónica de una fuga*, podrían verse como la continuación lógica de esta tradición de denuncia de las detenciones arbitrarias, y sobre

²¹⁴ Claudia se toma el compromiso más en serio y el diálogo sigue: “CLAUDIA: Perón se murió, pero su heredero es el pueblo. PABLO: ¿Qué pueblo? ¿Isabelita? ¿López Rega? CLAUDIA: No, Pablo. Nosotros. La juventud” (Olivera 1986, 13:40).

²¹⁵ ‘Todo lo que tengo es una voz/ Para deshacer la mentira plegada/ La mentira romántica del cerebro/ Del hombre sensual en la calle/ Y la mentira de la Autoridad’.

todo de las condiciones carcelarias que tuvieron lugar durante el régimen. La historia tiene lugar en 1977, pero, a diferencia de *La noche de los lápices*, fue redactada desde una distancia temporal mayor, en el año 2003. Esta distancia temporal le permitió a Caetano, a la hora de la adaptación, de 2006, valerse de un acercamiento muy distinto al de Héctor Olivera: en lugar de forzar al espectador a ver las torturas, decidió que la manera más eficaz de concienciar sería omitir las imágenes explícitas de la violencia física. Con eso va un paso más allá de la teoría de Sofsky –en la que juzga que la violencia no se puede representar mediante el lenguaje sino la imagen– afirmando que la imagen tampoco puede mostrar ese dolor. Esto le llevó a crear una obra mucho más subjetiva e insinuante, donde, siguiendo la teoría de Rosalba Campra sobre la narrativa fantástica, “el silencio delimita espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos” (2014, 127); cede el espacio a la elipsis y consigue horrorizar sin enseñar la tortura²¹⁶ ni tampoco ningún instrumento de la misma, como sí aparece en *La noche de los lápices*. El libro, por su parte, sí que incluye descripciones de tortura muy explícitas:

Otro golpe de corriente; esta vez en el brazo derecho. Siento como si una cuchillada me abriera la carne. Antes de que el cuerpo deje de temblar, llega el nuevo sacudón eléctrico. [...] Siento agolparse todas las impresiones en mi cabeza. La anticipación del dolor es aún más desesperante que los golpes de corriente. Ese corto momento después del zumbido, hasta sentir la convulsión provocada por la descarga eléctrica. El pánico es más difícil de soportar que el dolor físico (Tamburrini 2003, 25).

Esta concepción de que la peor tortura no era la física, igual que Pablo en *La noche de los lápices*, la reafirma también Guillermo Fernández –otro de los que se fugaron con Tamburrini–, que le contó al cineasta que “más allá de que era un lugar de torturas, parecía un manicomio. Lo peor era la [...] psicológica. La tortura física era diaria al principio, pero después era una lotería” (Caetano en Schwarzböck 2007, 76-66). Los presos no sabían cuándo les iban a infligir daño físico, pero los mantuvieron en una terrible angustia

²¹⁶ Con la excepción de la técnica del “submarino”, que se basa en sumergir repetitivamente la cabeza del preso en una bañera para quitarle la respiración y conseguir que se asfixie.

por no saber qué iban a hacer los guardias, que podían entrar en cualquier momento. Para reflejar este ambiente, el director decidió “echar mano al cine de género, tomando recursos e íconos del cine de suspenso y de terror. La música, los encuadres, la luz, todo tenía que ser muy opresivo” (Caetano en Schwarzböck 2007, 77) por lo que eligieron una casa que en sí se parecía más a la casa de *Psicosis* de Hitchcock que la casa real. En el libro, sigue la narración de la “pequeña Lulú”, como llamaban los guardias a la picana: “Un golpe seco y sordo casi me abre el pecho. La sensación es inconfundible. La piel no sufre rajadura alguna. Pero la carne se apelotona por dentro. El mazazo contundente con la goma penetra hasta el hueso” (Tamburrini 2003, 34). Caetano no incluyó estas descripciones, ya que, según él, son sentimientos físicos imposibles de traspasar a la pantalla, con lo que inventa una nueva manera de narrar la tortura. Él mismo dice sobre este aspecto que el hecho de trabajar el fuera de campo “es lo que mete miedo. Vos, como espectador, no sabés si va a haber un contraplano de Claudio, pero si lo mostrás, no da miedo” (Caetano en Schwarzböck 2007, 82). Esta manera de no mostrar la tortura, sino contarla mediante otras imágenes –por ejemplo, los compañeros que presencian la tortura o la cara del torturador mientras la lleva a cabo– da una intensidad nueva a lo que en algún momento histórico –cuando Héctor Olivera dirigió *La noche de los lápices*– era necesario mostrar explícitamente por razones políticas e ideológicas²¹⁷. Aunque no se ve explícitamente lo que ocurre, el espectador siente pavor al ver a los otros presentes. Justamente la intimidad de la que habla el cineasta se infringe también por humillar al torturado delante de sus compañeros y evita la insensibilización por la “exposición permanente a estímulos de alto impacto” (Schwarzböck 2007, 51). Al no ceñirse a una

²¹⁷ Caetano argumenta que para él la tortura es una experiencia íntima, y que el “espectador no tiene por qué meterse en la intimidad de un tipo al que lo están torturando. Por lo menos para mí” (Caetano en Schwarzböck 2007, 85). Sin embargo, a nuestro parecer, esta convicción proviene de una posición privilegiada de rodar la película desde la distancia temporal y política, en un momento en el que la denuncia política directa para conseguir que la sociedad sea consciente de los crímenes ya no urge. En cambio, antes de que en 2005 la Corte Suprema declarara “inconstitucionales las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, que habían sido sancionadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín” (Schwarzböck 2007, 17), tomarse esta libertad artística para representar la tortura de una manera tan sutil se podría haber visto como una falta de compromiso político. Y cabe añadir también lo que ya se ha dicho en relación con *La noche de los lápices*: sí que hubo una insinuación en la misma dirección cuando la mirada deja a Pablo torturado y enfoca su puño cerrado. Por tanto, el juicio de Caetano de que la reacción de la gente ante la película de Olivera habría sido “¿Viste cuando la agarran a la mina y ...? Es algo morboso. En lugar de que la gente se asuste de la tortura, logran que vaya a disfrutar de su costado morboso” (Caetano en Schwarzböck 2007, 53) parece tomado fuera de contexto y sin consideración histórica.

fidelidad literal y enfocar la representación del dolor físico, Caetano consigue de esta manera ser *fiel* a la intención de Tamburrini, quien expone en el prólogo que “el tiempo transcurrido, sin embargo, le ha otorgado a estas vivencias una dimensión más profunda, al ser posible ahora abordarlas con una cierta distancia emotiva” (2003, 10). También se hallan otros dos apuntes muy importantes en este prólogo: primero, que no se trata de “una historia de héroes y villanos” (2003, 9) y segundo, que no conoce “antídoto mejor para evitar la repetición de estos hechos” (2003, 10).

El libro comienza con un partido de fútbol del Almagro, decisivo para subir a primera, con Claudio desempeñando el papel de portero que al no parar un tiro libre hace que su equipo pierda. Mientras que en el libro es un episodio aislado de la detención – ocurre una semana antes–, la película lo usa para sincronizar la imagen de la posición fetal en la que se queda después de fallar el balón y la misma postura de su madre que está llorando y agachada en el suelo cuando los militares invaden su casa en búsqueda del hijo “terrorista”.



Fig. 51-52. La sincronización del movimiento corporal es, además, grabado desde un punto cercano del suelo que transmite la posición de derrota ante dos situaciones tan disímiles como lo son un gol no parado y la humillación de la madre (Caetano 2006a, 01:26 y 01:27).

Este montaje ayuda a incluir la escena que sin él habría quedado algo huérfana y permite al espectador situarse en su contexto diario sin tener que recurrir a un narrador que cuente su situación desde una voz en *off*. Caetano le permite al espectador, además, saber previamente que fue Tano quien delató a Claudio e identificó la casa de su madre. En la novela, el lector se entera a la vez que este, durante la tortura del “submarino”, quién reveló su nombre a los militares. La primera reacción del protagonista es querer

vengarse de Tano, pero los otros compañeros de celda le enseñan que bajo tortura hay que perdonar la delación, aunque fuera habría contado como una traición, ya que se trata de un espacio en el que las reglas cambian. A esto, por ejemplo, se refiere Tamburrini cuando dice que no se trata de una novela de héroes o villanos. En esta situación de supervivencia, según él, es imposible ser un héroe –y se posiciona en contra del maniqueísmo entre buenos y malos–, lo que no quita que se produzcan situaciones de gran solidaridad, como cuando a la hora de la fuga Claudio y Guillermo convencen a los otros dos, que no tienen fuerza para actuar por sí mismos, de irse con ellos.

En la misma línea de que no hay ni héroes ni villanos, se inscribe la siguiente afirmación de Caetano: “creo que hay que desdemonizar la imagen del torturador como un frío asesino. Me parece que hay que pensarlo como un resentido sin dos dedos de frente pero con poder” (Caetano en Schwarzböck 2007, 79). Sin querer justificar ninguna de las acciones, con esto da cuenta de la condición de subordinado que tenían los torturadores que actuaban por orden de sus superiores. Es justamente uno de estos superiores, “El Juez”, al que encarna en la cinta el propio Guillermo Fernández. El Juez le había dicho en su momento que “yo soy el que decide si te matamos o si te dejamos salir” (Caetano 2006a, 47:02). El hecho de protagonizar esta figura en la película podría ejercer como un acto terapéutico para el superviviente que, décadas más tarde, está en la posición de poder o, como lo pone Cristiá, “podría proponerse en una terapia de psicodrama” (2007).

La película logra con síntesis y claridad transmitir el infierno que pasaron los cuatro, mientras que el libro trastabilla por repetición tras repetición de detalles y de las mismas historias que no da la sensación de recurso literario, sino más bien de una falta de edición final –tal vez es por ello que los estudios críticos se centran en la adaptación y no en la obra literaria–. De esta manera, Caetano consigue convertir un libro testimonial sin grandes ambiciones artísticas en una película excelente que no solo es capaz de llamar la atención sobre las crueldades cometidas durante el *Proceso*, sino que además juega con recursos cinematográficos que le dan una profundidad adicional. Ahí se inscribe el uso del sonido y el lenguaje visual –tanto los planos y ángulos como los colores–.

La banda sonora llama la atención desde el primer momento: tiene una prevalencia sobre otros aspectos porque al privarles de la vista a los presos con las vendas que cubren sus ojos, se potencia el sentido de la audición que Caetano transmite mediante los sonidos subjetivos, que, además, fortalecen la sensación de miedo y suspense que se buscaba, puesto que, por ejemplo, “en el momento de la tortura todo lo que rodea a Claudio se escucha potenciado y distorsionado, demasiado fuerte y demasiado ominoso, tal como lo escucha él”²¹⁸ (Schwarzböck 2007, 51). El uso de las vendas resulta, igualmente, en una distorsión de la visión del prisionero; ahora, “ver implica enfocar” (Schwarzböck 2007, 58), puesto que no ve por tener los ojos abiertos, sino que tiene que hacer un esfuerzo por ver, o debajo de la venda moviendo la cabeza hacia atrás, o quitándosela clandestinamente, siempre atento para volver a ponérsela cuando vienen los guardias. La cámara transmite este atrevimiento al espectador recurriendo al enfoque de un solo objeto, o rostro, mientras que el resto del plano queda desenfocado, lo que fomenta el ambiente ominoso del largometraje.



Fig. 53-54. El enfoque de objetos o rostros aislados aumenta la sensación de subjetividad (Caetano 2006a, 30:19 y 13:59).

²¹⁸ Schwarzböck, además, hace un análisis interesante sobre la analogía de la corrompida imagen visual de colores apagados con el sonido distorsionado y las imágenes sonoras subjetivas de los presos: “La banda sonora repite la misma idea de la pesadilla que la fotografía, pero en su nivel psicológico. Los sonidos disonantes que afuera podrían integrarse en un todo armónico, adentro tienden a disgregarse y se escuchan aislados. El sonido del dolor ajeno –los gritos de los torturados, que se escuchan a lo lejos– retumba en la mente de quien sabe que puede ser el próximo, a veces en forma magnificada; otras, distorsionada. Esta distorsión es la que emula el sonido cuando el grito se transforma en una composición atonal. Si la marca visual del terror es la oscuridad, pero la oscuridad sólo se hace visible por contraste, en los claroscuros, su marca auditiva es la atonalidad, que también se hace audible por la relación con su contrario” (2007, 57).

Aquí se puede establecer una metáfora de la sociedad que, durante la dictadura militar, tenía que hacer un esfuerzo para “ver” lo que ocurría. Lo que ven los secuestrados, cuando consiguen pasar el obstáculo de la venda, son colores oscuros, en los que priman el gris, el marrón y el negro, que encuentran su contraste en el blanco. La luz entra de manera indirecta en la casa y apenas hay colores primarios o secundarios. Para crear este ambiente cromático Caetano buscó un “high contrast image with non-saturated colors. To this end, we used the bleach bypass technique (a process that avoids bleaching during the processing of the film). The image took on a much more raw texture, very grainy, with deep, deep blacks”²¹⁹ (Caetano 2006b). Además decidieron rodar con una cámara en mano que crea un efecto tembloroso e incita a que el espectador sienta la inquietud de los protagonistas²²⁰. El cineasta añade en una entrevista que otra elección estética fue el uso de “split fields, which allows one to focus simultaneously on a character in close-up and another, several meters away, retaining the viewer’s attention on all of them at once”²²¹ (Caetano 2006b).



Fig. 55-56. Caetano presta mucha atención a la imagen de los cuatro hombres desnudos bajo la lluvia (Caetano 2006a, arriba: 01:12:37; abajo: 01:16:48).

Aunque pueda sorprender –por el resultado tan trabajado–, el director argentino hizo la película por encargo y no por motivación propia. Cuando Oscar Kramer, el

²¹⁹ ‘una imagen de alto contraste de colores no saturados. Para ello, utilizamos la técnica del desvío de blanqueamiento (un proceso que evita el blanqueamiento durante el procesamiento de la película). La imagen adquirió una textura mucho menos trabajada, más granulada, con negros muy profundos’.

²²⁰ Este recurso ya se ha visto en *La virgen de los sicarios* (cfr. III.1.3.1.).

²²¹ ‘campos divididos, que permite enfocar a la vez un personaje en primer plano y a otro alejado varios metros, manteniendo la atención del espectador sobre todos ellos a la vez’.

productor, le propuso llevar la dirección, lo que más le atrajo “was the image of four young men naked, handcuffed, running at dawn beneath a furious storm, to escape from hell that would affect their lives forever. The essence of the film was right there”²²² (Caetano en Levy 2006). Decidió tomar esta imagen de los cuatro presos desnudos, que recuerdan a mártires y cuya desnudez representa la inocencia, como punto principal de la película, realizando lo que Tamburrini habría clasificado ya en su novela como un plan “un poco cinematográfico” (2003, 220). Gustavo Noriega escribió en una crítica de la película que

centrar el relato sobre la fuga, como su título lo prometía, nos habría dado una película extraordinaria. Lo interesante de *Crónica de una fuga*, tal como se presenta, es que reproduce las ataduras de su director y finalmente, de la sociedad toda, maniatada a un discurso complaciente y poco afecto al disenso (Noriega en Schwarzböck 2007, 97).

Noriega parece olvidar aquí la necesidad de un *crescendo* en el relato para que la fuga tenga el efecto liberador que transmite la imagen poderosa de los cuatro hombres desnudos bajo la lluvia. Las tres partes de la película, secuestro, periodo de detención y fuga, a nuestro parecer, necesitan una de la otra para dar la coherencia final, además de que realmente no había un plan elaborado para fugarse, sino que este surgió de manera espontánea. Es decir, centrarse solo en la fuga habría significado también extender unos hechos artificialmente corriendo el riesgo de aburrir al público, además de no ubicarlo en el contexto histórico, ni transmitir la frustración paulatina –junto al deterioro progresivo de sus cuerpos, igual que en *La noche de los lápices* donde se marca cada vez más su delgadez– que habían ido adquiriendo los secuestrados.

En el momento del clímax que es la fuga, el punto de vista se traslada al de Guillermo, tal como se había anunciado al principio de la película, que se trataba de una historia “basada en el de dos víctimas de dicha dictadura” (Caetano 2006a, 00:16), con esto también se mantiene una fidelidad en cuanto a la novela: no está narrada enteramente

²²² ‘fue la imagen de cuatro jóvenes desnudos, esposados, corriendo al amanecer por debajo de una feroz tormenta, para escapar del infierno que afectaría sus vidas para siempre. La esencia de la película estaba justo ahí’.

en primera persona. Sin embargo, mientras que en el film, por la vista omnisciente que se le otorga por conveniencia a la cámara, tal como lo propuso McFarlane, y la dificultad de narrar en primera persona, no extraña que haya dos protagonistas, los cambios de punto de vista en el libro ocurren sin explicación y confunden al lector, al que no se le advierte de por qué de pronto se traslada a una narración en tercera persona sobre las vivencias de Guillermo. En la película se maneja, además, más información “de fuera” que en el libro. Así los prisioneros saben que Tano fue arrojado de un avión. Este conocimiento ya se le insinúa al espectador, de nuevo mediante el sonido: cuando se sube al camión junto a otros presos, se escucha en el fondo el ruido claramente distinguible de un helicóptero, que sirve como analogía de los vuelos de la muerte.

También hay un cambio en cuanto a los personajes de un soporte a otro. En los dos son cuatro presos que escapan, pero no son los mismos, Caetano se toma la libertad de sustituir el Chino por el Vasco: “habían metido [al Chino] en la misma habitación que los otros hacía solo una semana. [...] Yo llego a meter un personaje nuevo en ese momento y se me complica la película” (Caetano en Schwarzböck 2007, 91). Es decir, el cineasta elige la coherencia interna de la película ante la exactitud de los hechos. Aunque el destino que se cuenta al final sobre los personajes se refiere al Vasco, aclara en los créditos la fusión de los dos personajes en uno²²³.

Cristiá llama a la narración de Caetano “microhistoria”, porque refleja la “tragedia de numerosas familias argentinas y la guerra silenciosa que vivió una sociedad palpitante de violencia” (2007), tal vez por eso el cineasta categoriza a los personajes en cuatro estereotipos:

²²³ Sobre los cambios de los torturadores de la novela al film, en el que están menos trabajados, especialmente Lucas, el más perverso de todos, explica Caetano: “Me parece que el personaje de Lucas no estaba suficientemente trabajado como para ser el psicópata que tenía que ser. La mayoría de las escenas que quedaron fuera de la película son escenas de Lucas. [...] Desarrollar el personaje de Lucas hubiera implicado cambiar el eje de Claudio hacia Guillermo. La perversión, que en el libro hace de Lucas un personaje atractivo, en la película está repartida entre Lucas y Huguito. No está toda la perversión sobre las espaldas de Lucas, sino sobre la espalda de Huguito” (en Schwarzböck 2007, 88). Son estos guardias perversos quienes aplican, hasta cierto punto, el último punto de la teoría de Saumell-Muñoz, esto es, la “internalización de las conductas represivas entre determinados reclusos, quienes colaboran con los guardianes para mantener el orden establecido (1993, 500)”. Aquí lo llevan a cabo los presos —“los veteranos”— y entre sus tareas está llevar a otros presos de una habitación a otra, ayudar en la cocina y otras labores similares. Sin embargo, en este caso mantienen su conciencia ética y, cuando pueden, intentan ayudar a sus compañeros del centro.

Guillermo, que es el que, en un punto, pergeña la fuga, es un tipo parco, que habla lo necesario. Es un hombre de acción. Claudio es el más verborrágico. Está todo el tiempo pensando y hablando, pero los demás lo ven como un hinchapelotas, porque es un pesimista –dice a cada rato que los van a matar, hagan lo que hagan–. El Gallego no quiere fugarse, porque piensa que los van a liberar. El Vasco está absolutamente quebrado y no puede hablar. Me parece que son cuatro personajes que, en un punto, reflejan distintas partes de la sociedad (Caetano en Schwarzböck 2007, 81).

Este microcosmos de integrantes de la sociedad que podrían definirse como “el alienado, el delator, el «perejil» [y] el comprometido que guarda silencio” (Cristiá 2007), radiografía la situación argentina sin dejar de lado a ninguno. No se trata de los niños héroes de Olivera, pero no por ello interesan menos. Es una historia de humanos con todos sus defectos y virtudes.

Schwarzböck arguye en su extenso estudio sobre la película que si Caetano diera información sobre el pasado de los personajes, lo moralizaría y que por eso “dej[a] de lado las discusiones sobre la militancia y la lucha armada que hay en la novela” (2007, 25), análogo a otra afirmación de que

si sólo los inocentes no merecen ir a un centro clandestino de detención, eso implica que los militantes activos sí lo merecen. Esta lógica la mantuvo buena parte de la población argentina aun después de la vuelta a la democracia e hizo que la forma de mostrar a los detenidos-desaparecidos más fácil de ser unánimemente aceptada fuera la de la víctima inocente (Schwarzböck 2007, 29).

Sin embargo, el hecho de que también se insiste en Guillermo, que sería el representante de un guerrillero, puesto que es el único que tendría vínculos con una agrupación armada, implica que lo que importa al director no es por qué están en el centro de detención, sino el trato que reciben allí, indistintamente de lo que han hecho. Esta noción de tratar por igual a los militantes y a los no militantes es un acercamiento relativamente nuevo en la historia del cine de memoria de Argentina.

Uno de los aspectos que conmueven al lector/espectador cuando optan por escaparse es su coraje, puesto que “afuera no los esperan ni aplausos ni gloria. La de ellos es una fuga triste” (Caetano en Schwarzböck 2007, 77). Sin embargo, en última instancia, aparte de que ninguno de ellos termina *desaparecido* como tantos otros que estuvieron en una situación similar, sí que consiguen con su escape que “tras saberse de la fuga, la Mansión Seré dejó de usarse como centro clandestino y [...] los detenidos allí fueron trasladados a establecimientos penales” (Schwarzböck 2007, 39). Sin saberlo, han podido ayudar a los otros que se quedaron atrás y, por lo menos, aparecieron en centros de detención oficiales; sin embargo, también tiene un matiz agri dulce, ya que significaba, a la vez, el “blanqueamiento” de los detenidos al pasar a cárceles corrientes, así como la eliminación de todas las pruebas con las que se podría haber juzgado a los opresores, puesto que incendiaron la Mansión Seré para eliminarlas. El epílogo de la película resulta optimista, puesto que el único al que volvieron a detener finalmente quedará en libertad. De los otros nos cuentan los créditos la exitosa salida del país. El final del libro queda abierto –abrupto–, no se revela el destino de ninguno y termina con el diálogo desconsolador entre el Gallego y su padre:

¿No te das cuenta que estás comprometiendo a toda la familia de esta manera? –insiste el padre, intransigente–. No hay otra salida. Te tenés que entregar.

La dureza de este diálogo, más violento y despiadado que la peor de las torturas, me arroja nuevamente a la realidad con la fuerza de una revelación. ¿Entregarse? Sí. ¡El padre del Gallego le acaba de dar esta orden a su hijo! Por lo visto, las crueldades más atroces se originan no en la distancia sino en la cercanía afectiva de las personas (Tamburrini 2003, 250-251).

Se puede interpretar este final como una denuncia a toda la sociedad argentina que se mantenía callada ante los horrores que se infligían no solo a los cohabitantes de su país, sino incluso a amigos o familiares, o peor, que para no comprometerse de ninguna manera preferían sacrificar a su hijo a la muerte segura²²⁴.

²²⁴ Caetano inventa también una nueva escena que critica la impasibilidad de la sociedad: al principio de la película, Claudio cede el asiento a una joven embarazada y después de la fuga se la vuelve a encontrar, con

Las tres obras manifiestan muchas similitudes, tanto en cuanto a la historia en sí como en cuanto a la trasmisión de la misma. Respecto a la técnica, se hallan similitudes en los recursos cinematográficos: las tres adaptaciones se inclinan por el claroscuro y tonos umbríos para representar la cárcel, en todas se hace hincapié en las celdas espartanas y en todas se juega con el ángulo picado o contrapicado de la celda para crear una atmósfera claustrofóbica, como se puede apreciar en los siguientes fotogramas:

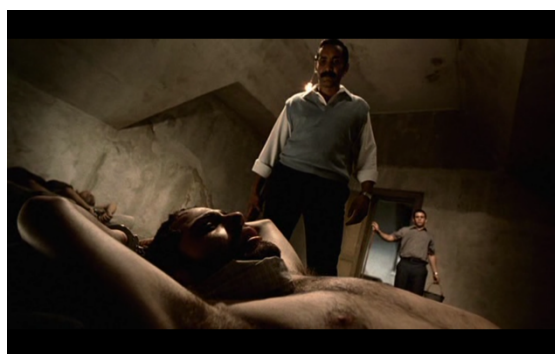
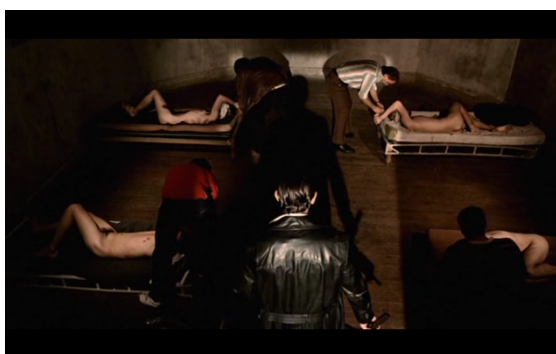


Fig. 57-58. *Crónica de una fuga* (Caetano 2006a, 59:24 y 50:49).



Fig. 59-60. *Kiss of the Spider Woman* (Babenco 1985, 16:42 y 36:50).



Fig. 61-62. *La noche de los lápices* (Olivera 1986, 01:15:53 y 59:41).

el bebé de dos meses en brazos por la calle. Este encuentro debe ilustrar el paso del tiempo, y cómo fuera del centro la vida seguía y los crímenes estatales pasaban desapercibidos.

También se ha podido comprobar que en cada obra se cumple por lo menos un punto de la teoría de Saumell-Muñoz y en todos los casos existe la necesidad de narrar lo que otros ya no pueden, así como una investigación minuciosa por parte de los autores y directores: todos han tenido en cuenta testimonios directos para dar una mayor credibilidad y veracidad a sus obras. Desde las imágenes explícitas de Olivera, pasando por el refugio de Molina y Valentín en películas que permitían olvidar su espacio confinado, se llega finalmente a la distancia temporal que ha creado una visión de cámara que niega las imágenes explícitas y, de esta manera, vuelve a espantar al espectador tal vez insensibilizado de las muchas imágenes que ya ha visto de la tortura. En *La noche de los lápices* y *Crónica de una fuga*, se ha podido ver cómo el poder se vuelve absoluto porque no hay ningún tipo de control, puesto que por la invisibilidad de los centros clandestinos de detención emergía un terreno que carecía de cualquier derecho jurídico.

En todas las obras el maltrato a nivel mental se presenta cuando los oficiales juegan a ser Dios y exponen el poder absoluto sobre vida y muerte: a Pablo se le dice “sólo vas a vivir si yo quiero” (Seoane y Ruiz Núñez 1992, 156), el Juez se ríe de Guillermo diciendo: “yo soy el que decide si te matamos o si te dejamos salir” (Caetano 2006a, 47:02), y a Molina le hace creer el guardia que tiene su propio destino en la mano cuando en realidad firma su sentencia de muerte. También se puede encontrar en todas las obras un vacío –por lo menos en uno de los soportes, aunque en cada obra de manera distinta– que tiene que llenar el receptor con otro discurso: la elipsis de Caetano, el montaje intelectual de Olivera o los silencios de Puig. Como dijeron las Madres de la Plaza de Mayo, “justamente donde el texto sugiere pero no muestra, donde la tela deja traslucir la piel, es, para Roland Barthes, donde se juega el placer del texto” (Schwarzböck 2007, 99). El terrorismo estatal sistemático que se evidencia en estos tres libros y tres películas –aunque menos en *El beso de la mujer araña*, sí que se encuentran ahí también, como se ha visto, técnicas de manipulación por parte del estado– tiene por una parte la

capacidad de generar el terror necesario para que la ruptura del tejido social careciera de mayores resistencias [y por otra, el] poder de construir no sólo cuerpos dóciles, disponibles para el poder político y disciplinados por sus tecnologías de control, sino

también subjetividades modulables, funcionales a sus vaivenes y a las lógicas de poder que estaba tratando de implementar (Peris Blanes 2008).

Todas las obras que aparecen aquí luchan activamente contra este control que el *Proceso* ha intentado acaparar y se levantan como una resistencia, tanto en el momento, como después de su caída, para que no caigan en el olvido los *desaparecidos*, los torturados y los muertos, así como para concienciar a la sociedad de que, como decía Burke, "the only thing necessary for the triumph of evil is for good men to do nothing"²²⁵ (en Bromwich 2014, 176).

III.1.5. EL ENCIERRO VOLUNTARIO: LAS COMUNIDADES CERRADAS

En las últimas décadas, las comunidades cerradas, también llamadas *gated communities*, *countries*, barrios cerrados, *homeowner's associations* o condominios han aflorado en el ámbito global, y también en el latinoamericano, principalmente por cuestiones de la inseguridad que surge por las tasas de criminalidad elevadas. Por el miedo que tienen los habitantes de esas comunidades a los crímenes perpetrados fuera de la zona restringida, pero también por la impunidad a causa de la corrupción, deciden recluirse voluntariamente y, de esa manera, por un lado, protegerse de la inseguridad y, por otro, poder aplicar sus propias leyes –que, en un principio, apuntan a restablecer la justicia–. Otra razón por la que nacen estos barrios es la mixofobia –en este caso, el miedo de clases más altas a mezclarse con las más bajas–, que está estrechamente relacionado con lo que Sergio Tamayo y Kathrin Wildner afirman en relación con la otredad:

La otredad es condición de la autoconfirmación. Esto es así porque la identidad es relacional. Existe en relación con los otros. Soy y me reconozco en la medida que me diferencio del otro que no soy. Mi afirmación es la negación del otro. El reconocimiento del "nosotros" porque nos identificamos, compartimos, estamos, hacemos y decimos

²²⁵ 'la única cosa necesaria para que triunfe el mal es que los hombres buenos no hagan nada'.

juntos está sobre la base en que reconocemos al otro, o a “ellos” con quienes no nos identificamos, no compartimos, no estamos en el mismo lugar, no hacemos y decimos lo mismo y nos diferenciamos (en Fernández Guerrero et. al. 2009, 131).

Esto lleva necesariamente a una idea hipócrita de la tolerancia, tal como lo propone Slavoj Žižek:

Today’s liberal tolerance toward others, the respect of otherness and openness towards it, is counterpointed by an obsessive fear of harassment. In short, the Other is just fine, but only insofar as his presence is not intrusive, insofar as this Other is not really other... [...] tolerance coincides with its opposite. My duty to be tolerant towards the Other effectively means that I should not get too close to him, intrude on his space. In other words, I should respect his *intolerance* of my over-proximity. What increasingly emerges as the central human right in late-capitalist society is *the right not to be harassed*, which is a right to remain at a safe distance from others²²⁶ (2008, 41).

Aunque en el ámbito latinoamericano la cuestión no se restringe a la intolerancia de lo otro o al miedo de los otros, sino que el incentivo para querer aislarse del mundo exterior es, a menudo, la criminalidad, la corrupción y la impunidad. Hay que tener en cuenta que estas problemáticas surgieron justamente a raíz de las diferencias en la sociedad, esto es, la brecha entre clases altas y clases bajas²²⁷. Los que formaron parte en la creación de los barrios cerrados buscaron justamente lo que Žižek define como el “derecho a no ser acosado”, aunque llevado al extremo. El resultado de estos espacios es entonces, según Muñoz Aunión,

²²⁶ ‘La actual tolerancia liberal hacia los demás, el respeto a la otredad y la apertura hacia ella, pone el contrapunto en un miedo obsesivo al acoso. Es decir, el Otro está bien, pero solo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese Otro no sea realmente otro... [...] la tolerancia coincide con su opuesto. Mi obligación de ser tolerante con el Otro significa en efecto que no debería acercarme demasiado a él, invadir su espacio. En otras palabras, debería respetar su *intolerancia* a mi proximidad excesiva. Lo que emerge a pasos agigantados en la sociedad del capitalismo tardío como el derecho humano central es *el derecho a no ser acosado*, que es un derecho a permanecer a una distancia segura de los demás’.

²²⁷ Una vez existente, esta brecha también lleva a que las clases altas tienen más razones para querer sitiarse ya que por su poder y su riqueza son el objetivo de los ataques violentos.

la fragmentación espacial urbana, la promoción del suelo privado frente a los espacios públicos, la segregación social como consecuencia directa y el incremento de la sensación de pertenencia y comunidad en los emplazamientos acotados, por no enumerar solo aspectos negativos (2013, 60).

La promoción del suelo privado, se podría añadir, no es solo una preferencia sobre el espacio público, sino que se acerca a una privatización ilegal, ya que las calles, plazas y parques que suelen ser de dominio público ahora son cercados mediante puntos de accesos y muros para bloquear los supuestos peligros exteriores. Siempre ha existido la tendencia a que cada grupo social se aglomere en espacios físicos, y a lo largo de la historia también se ha podido observar el fenómeno de barrios cerrados, pero estos solían ser cerrados desde fuera y no desde dentro, es decir, contra la voluntad de los que tenían que permanecer en los guetos involuntarios; pero el caso del barrio cerrado va más allá, ya que el gueto ahora es voluntario, aunque, según Zygmunt Bauman, quien inventó la expresión, un gueto voluntario, por el hecho de serlo, deja de ser un gueto real²²⁸.

Lo mencionado lleva a la reflexión de que existe una dicotomía entre las dos posibles interpretaciones antitéticas del barrio cerrado, por un lado la utopía y por otro la distopía, que ya preveía Evan McKenzie en 1994 con su libro *Privatopia*, en el que desengrana los peligros del auge en Estados Unidos de las eufemísticamente llamadas *CIDs* (*Common Interest Development*, ‘Desarrollo de interés común’). McKenzie arguye, tal vez sorprendentemente, que el principal perjudicado será el propietario de las casas que están dentro del sistema novedoso ya que suelen tener que renunciar a derechos y libertades, a menudo sin saberlo. Muñoz Aunión resalta otro factor muy criticable de estas asociaciones: “el muro no libera sino oprime, no fomenta la homogeneidad sino la uniformización, ahoga el pluralismo y la multiplicidad. Amenaza así las virtudes cívicas, armas indispensables frente al miedo y su peor deriva, el totalitarismo” (Muñoz Aunión

²²⁸ “Los guetos voluntarios no son auténticos guetos... Los guetos reales son lugares de los que no pueden salir sus habitantes... la finalidad básica de los guetos voluntarios es evitar que los de afuera entren en él; quienes están dentro pueden salir a voluntad [...] Ningún argumento decidiría a nadie a confinarse tras las puertas de su pseudogeto si no existiera la tranquilizadora conciencia de que la decisión de comprar una casa dentro de los muros del cuasi gueto no tiene nada de definitiva e irrevocable. Los reales significan negación de la libertad. Los guetos voluntarios están concebidos para servir a la causa de la libertad” (Bauman en Vidal-Koppmann 2014, 51).

2013, 82). Las películas *La zona* y *Las viudas de los jueves*, basadas respectivamente en un cuento y una novela homónimos, servirán en las siguientes páginas de ejemplo para demostrar este perjuicio tanto para los habitantes de los sistemas cerrados como para los que no forman parte de ellos. La primera historia se desarrolla en México, la segunda en Argentina, y de esta manera se dará cuenta, además, de las diferencias y similitudes entre las razones para vivir en comunidades cerradas en los dos países, así como del funcionamiento interno de las mismas.

III.1.5.1. MÉXICO: EL ENFRENTAMIENTO *DENTRO-FUERA* EN *LA ZONA*

*Las casitas del barrio alto
con rejas y antejardín,
una preciosa entrada de autos
esperando un Peugeot.*

*Hay rosadas, verdecitas,
blanquitas y celestitas,
las casitas del barrio alto
todas hechas con recípol.*

*Y las gentes de las casitas
se sonríen y se visitan.
Van juntitos al supermarket
y todos tienen un televisor.*

Víctor Jara, “Las casitas del barrio alto”

La autora mexicana Laura Santullo ficcionalizó la temática del fraccionamiento cerrado, como es llamado frecuentemente en México, en su cuento “La zona” en 2004²²⁹, y tres años más tarde lo llevó al cine Rodrigo Plá, con el mismo título y con Santullo como guionista. Sin embargo, casi todos los estudios²³⁰ que se han llevado a cabo sobre

²²⁹ El cuento forma parte del libro *El otro lado*: el título de la colección de relatos ya insinúa la vocación de presentar la realidad desde más de un punto de vista, es decir, “el «otro lado» implica las ganas de representar las dos visiones antagónicas inmanentes a cualquier conflicto: las dos caras de la misma moneda” (Abella en Santullo 2005, 8); se verá a lo largo de este capítulo la importancia de no aceptar la propaganda maniqueísta de un lado, sino de tratar de entender las dos posiciones, así como las posiciones intermedias del conflicto.

²³⁰ En las actas de una conferencia titulada “La zona sagrada, la zona de contacto y la zona de guerra en narrativas de Laura Santullo y Claudia Piñeiro” de Felipe Diogo de Oliveira, sí que hay un pequeño análisis del cuento, pero en ese caso no se examina en relación con la película sino con otra narrativa de los barrios cerrados, *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro, la siguiente obra aquí seleccionada.

la obra ignoran —o si no ignoran se limitan a mencionar su existencia con pocas palabras— el relato y convierten así la película en único enfoque de los análisis. Este es un caso particular en cuanto a las adaptaciones que suelen dar cuenta de la obra original y mencionar alguna diferencia, aunque muchos no analicen con profundidad los porqués de estas transformaciones, por lo menos, se reconoce la necesidad de incorporarlos a los estudios.

Tanto en el cuento como en la película se enfoca una urbanización confinada —ficticia— a la que entran tres jóvenes ajenos a ella para llevar a cabo un robo. Santullo explica que el barrio cerrado en cuestión fue bautizado como “La Zona” porque fue la primera de las zonas separadas y por eso se quedó con el nombre representativo. El relato comienza con una descripción que incorpora el sentimiento nocivo hacia la segregación en la que Alejandro, el protagonista de dieciséis años, creció: “esos muros están llenos de odio, los fabricaron con ladrillos y con argamasa de cal y miedo” (Santullo 2005, 55), y luego se describe como “la inexpugnable muralla, la barrera de rabia y cemento” (2005, 56). Es el hijo de un matrimonio que participó en la instauración de esta zona privada y que tomó la decisión de querer autoencerrarse porque mataron al hermano del padre cuando este era aún adolescente: la policía llegó horas después al lugar del crimen, los autores quedaron impunes y el padre se salvó de milagro de no correr la misma suerte. El joven narrador explica el desarrollo del barrio de la siguiente manera:

Las primeras desorganizadas rejas de contención y los anuncios improvisados que advertían «privado» y «sólo tránsito local», los cuestionamientos sobre la legitimidad de las «ciudades privadas» que los vecinos habían soportado inmutables, insultos e incluso violentas manifestaciones de rechazo que habían tenido que enfrentar ante sus primeras tentativas de cerrar las colonias para uso exclusivo de sus moradores. La organización vecinal, que nació como síntoma de defensa urbana ante la violencia desatada y la ineptitud de las autoridades, fue creciendo hasta formar un lazo de solidaridad en torno a las propiedades, lazo que con los años se iría transformando en una sólida barricada (Santullo 2005, 55-56).

Mientras que el cuento se narra en primera persona, desde el punto de vista de Alejandro, que terminará –involuntariamente– por tener un papel central en el conflicto, en la película se presenta desde una perspectiva de narrador externo, esto es, el ojo de la cámara. Esto permite demostrar los hechos desde un punto de vista más neutro e incluir más personajes y circunstancias suplementarias, como lo son la familia de uno de los ladrones y el policía que se encarga del caso. Puesto que el relato solo ocupa unas quince páginas, no había ningún problema –es más, para llegar a una película de duración estándar, era necesario– en engordar el material y conservar, a la vez, el contenido y la *esencia* del relato. Plá, junto a Santullo, consiguió de esta manera crear un panorama más amplio e incluir de manera más explícita las cuestiones de la corrupción y la desigualdad en la sociedad mexicana.

Esto se demuestra ya nada más empezar la película: mientras que en el cuento los intrusos aprovechan una debilidad en la protección de una de las casas limítrofes, en el film la intromisión ocurre durante una tormenta durante la cual se cae una valla publicitaria que rompe parte del muro y corta durante unos instantes la luz y, con ello, las cámaras de seguridad. Los tres lo toman como una oportunidad “caída del cielo”²³¹ y escalan al otro lado –uno de ellos, Miguel, que será el protagonista “de fuera”, no sin reticencia–; esto, por supuesto, no les redime de la culpa, pero crea un ambiente de casualidad versus la posibilidad del robo planificado que se puede imaginar el lector en el texto. Podemos sospechar que la razón para este cambio se basa en querer dar voz a los dos “lados” y no mantener una perspectiva subjetiva, además de subrayar la impericia con la que los chicos toman la decisión de asaltar La Zona.

No se especifica en ningún momento en qué lugar se desarrolla la acción, pero se podría deducir que por el acento y el contexto cultural se trata de México, específicamente de las afueras de Santa Fe (Fernández Guerrero et al. 2009). Plá y Santullo afirmaron en una entrevista que, aunque se trata de una ficción y de algún modo de una advertencia de lo que podría llegar a ocurrir, también se dieron cuenta de que ya existían comunidades

²³¹ Durante el comienzo de la película el muro transmite la sensación de que los habitantes quisieran protegerse de la naturaleza indomable, y cuando se rompe el muro físicamente, también se rompe su interior de manera metafórica: todo el orden establecido se descompone.

cerradas muy similares a la que inventó la escritora, y añaden que el hecho de que se trate de un lugar ficticio

no le quita la condición de espejo, justamente ese reflejo deformado y personal nos permite fabular sobre un desagradable futuro posible con la esperanza de que al ponerlo en evidencia, al poner nuestro granito de arena, entre todos logremos esquivarlo, o al menos eso nos gustaría (2012, 1).

Las imágenes iniciales del interior de las murallas revelan un estilo arquitectónico homogéneo, con jardines y calles purificados, que casi dan la impresión de un lugar desinfectado, aunque fue concebido como un paisaje que debería transmitir calma y ser un lugar bonito por antonomasia —es decir, como ese paraíso utópico en la tierra que defienden los que promocionan esta modalidad de vivienda—. Sin embargo, la obligación de seguir las reglas estéticas decretadas en realidad avisa al espectador disimuladamente de la “primera expresión de un totalitarismo represivo que privará después a la hora de enfrentarse con la tragedia” (Santullo 2005, 2). Convertir las palabras duras y a la vez poéticas de Santullo sobre la contraposición de los dos mundos en imágenes, parece una empresa complicada:

[a]l otro lado de las rejas, [a]l otro lado de las cercas que delimitaban aquellos asépticos reinos, crecían sin protección, sin restricción ni estructura, las ciudades de la miseria. Pero eso lo supe después, cuando ya todo había pasado y yo me había convertido en un traidor (Santullo 2005, 56).

Sin embargo, la trasposición del lenguaje literario al cinematográfico se ha logrado, en este caso, mediante la yuxtaposición de imágenes escalofriantes: el espectador no sabrá qué le produce más inquietud, la aparente perfección de dentro de los muros o la desorganización exterior²³², que crea una impresión similar a la del lector que se dará cuenta desde las primeras líneas de que es muy difícil decantarse por una de las dos

²³² Esto, según Muñoz Aunión, se ilustra incluso también al remarcar las diferencias del cielo fuera y dentro: “bajo un mismo cielo que se torna gris y cenizo del lado miserable, y azul y diáfano en el recinto amurallado” (2013, 78).

opciones y revela la dimensión del problema enmarañado. A esto se añade que será justamente el “lugar bonito” en el que ocurrirían los crímenes horribles y cuya pulcritud sería manchada de sangre. Esto ocurre cuando una señora mayor, residente de La Zona, sorprende a los ladrones y el “líder” de ellos la mata. Rápidamente se enteran los vecinos y la seguridad privada abate y mata a los dos. El tercero del grupo, no obstante, permanece dentro del cerco y consigue escapar de los guardias y de los vecinos, que saben de su existencia por una empleada que confirma haber visto a tres intrusos. Miguel, el menor, se esconde en el sótano de Alejandro, quien le descubre de casualidad y, después de un corto careo, es incapaz de entregarlo porque ya empieza a dudar del sistema interno de La Zona. Sin embargo, tiene sentimientos encontrados, ya que sigue viéndole como a un asesino. Finalmente, Miguel le convence de que no fue él quien mató a la vecina: en el cuento se mantiene cierta ambigüedad sobre la veracidad de esta aseveración, pero en la película se narra mediante un *flashback*, lo que añade credibilidad al relato ya que transmite la sensación de tener una prueba visual y documentada, además de que en la última el chico admite haberle dado un golpe en la cabeza antes de que su amigo la matara, una confesión que también contribuye a creerle. Aunque Alejandro así lo hace, le informa de que tiene que irse de allí lo antes posible, no sin antes traerle algo de comida y unas zapatillas.

En un principio Alejandro apoya a su padre –uno de los dirigentes de la asamblea vecinal en la que se decide que la policía no se puede enterar, y se presiona a los que expresan dudas acerca del procedimiento dándoles solo dos opciones: ausentarse de la reunión o votar junto a la mayoría–, e incluso lo defiende ante su madre, que insiste una y otra vez en que tienen que encontrar otra solución diferente a la justicia por mano propia. Sin embargo, su gesto ya indica que no quiere proveer al ladrón de lo que él reconoce como un derecho básico, y si para él lo son zapatillas y comida, se puede deducir que también lo sería permitirle entregarse a la policía y no ser cazado por los habitantes de La Zona –el procedimiento a seguir que se decide finalmente en la asamblea–. Los integrantes de la misma están convencidos de que si no toman la justicia por su propia mano –es decir, si no compran el poder–, no se hará justicia, por lo que el padre afirma en algún momento que lo importante es que Miguel siga dentro, sin percatarse de que han

adoptado exactamente las mismas medidas por las que se han encerrado en un primer momento. Con ello actúan de manera no natural, según Žižek, que razona que “refusing the same basic ethical rights to those outside our community as to those inside it is something that does not come naturally to a human being. It is a violation of our spontaneous ethical proclivity. It involves brutal repression and self-denial”²³³ (2008, 48). Efectivamente, el hecho de que Alejandro no dudara en traerle comida y zapatillas demuestra que la reacción “natural” es conceder esos derechos básicos, aun cuando lo veía como intruso y culpable. El joven empieza a desconfiar pronto de los adultos y a sospechar que están abusando de su poder, lo que le llevará en el cuento a abandonar La Zona finalmente y a hacer la siguiente reflexión:

Habíamos actuado en legítima defensa, protegíamos el derecho a la paz que la corrupción nos había robado, el derecho a la seguridad dentro de nuestro territorio, pero tal vez estábamos equivocados; tal vez este lado y el otro lado son el mismo, somos la misma cosa (Santullo 2005, 68).

En la película también abandonará La Zona, pero no exterioriza explícitamente que hay una parte de él que está de acuerdo con cómo manejaron el asunto, esto es, su padre termina encontrando al chico, lo saca a la calle y cuando los vecinos empiezan a golpearle, Miguel saca una pistola y la dispara, los vecinos entonces se lanzan encima de él y lo matan a golpes. En el relato no se añaden muchos más detalles²³⁴, aparte de la frustración de Alejandro por no haber sabido que llevaba una pistola, pero en el film se alarga la historia antes de llegar al punto final. En él se integra una parte sobre la corrupción y el funcionamiento del sistema policial²³⁵: se incorpora un policía que insiste

²³³ ‘negarles los mismos derechos éticos básicos a aquellos que están fuera de nuestra comunidad que a aquellos dentro de ella es algo que no le surge de manera natural a un ser humano. Es una violación de nuestra proclividad ética espontánea. Implica una represión brutal y la negación de uno mismo’.

²³⁴ Cabe destacar que en ninguno de los dos soportes se explicita la violencia, lo que director y guionista han explicado de manera similar a lo que ocurre en *Crónica de una fuga* (cfr. III.1.4.3.): “consideramos que lo no visto muchas veces resulta más escalofriante que lo que sí se ve” (Plá y Santullo 2012, 3).

²³⁵ Los creadores apuntan en relación con este aspecto que querían mostrar la problemática de la “legitimidad de hacer justicia por mano propia, pero hay una premisa anterior y es el hecho de que la ausencia del Estado, ese hueco, ese desamparo que ha generado la falta de ley y la impunidad, son las condiciones que empujan a los personajes [...] a la búsqueda de esta forma desvirtuada de auto protección” (Plá y Santullo 2012, 3).

en entrar al condominio porque “la llamada [que recibió] también reportaba disparos” (Plá 2007, 10:59). Esto lleva a un diálogo significativo en el que Gerardo, el más autoritario de todos, le contesta al policía que “los disparos deben de haber sido del otro lado del muro, como siempre” (2007, 11:03), y a la petición de poder porque “la calle es de todos” (2007, 11:16), otra de los dirigentes le avisa rotundamente de que esta calle no lo es²³⁶. Se demuestra cómo el policía no acepta un soborno y al espectador se le da un pequeño rayo de esperanza de que, en la masa de corruptos e inmorales adultos, hay excepciones. La historia avanza y él sigue pareciendo íntegro, hasta que, a la hora de la verdad, su superior les ofrece a los vecinos que, a cambio de un apoyo económico para las fuerzas policiales, se olvidarían del asunto. Cuando el policía intenta protestar, su superior lo calla con una amenaza reveladora: “Los señores no quieren hacer públicos sus problemas, y supongo que tú tampoco. La brutalidad policial es un delito grave, tú dirás si quieres que tu expediente siga archivado. *Pausa mínima*. Bien, sigamos prácticos” (Plá 2007, 01:05:42). Ante esta opción, también el personaje que parecía salvarse accede al soborno, por un lado, y por otro el espectador sabrá que no es tan inocente y correcto como quiso transmitir. Se confirma la nueva imagen de él pocos minutos después cuando ante el reproche de la madre de Miguel de ser corrupto, sale del coche y le da una paliza –y no solo a ella, sino que se insinúa que la novia del chico que espera en la estación de policía terminó de la misma manera, esto es, con la cara hinchada y golpeada–.

La inclusión de este personaje muestra, tal vez mejor que otros aspectos, el dilema en el que se encuentra la sociedad mexicana –o cualquiera en la que la corrupción está instalada de tal manera–. Incluso los que intentan salir o cambiar las cosas tendrán algún episodio de pasado oscuro o punto débil²³⁷ por el que finalmente se doblegan ante las

²³⁶ Tal como lo describe Muñoz Aunión, en este caso “la comunidad de vecinos, amparada por una orden legal de privacidad, no permite la entrada a los agentes. El acceso policial solo es posible en caso de delitos de sangre y aunque éstos se han producido, los responsables de la comunidad prefieren ocultar los hechos para resolver el asunto por su cuenta ya que no confían en las fuerzas del orden” (2013, 65). Se podría añadir que ellos, además, piensan que son más aptos para decidir lo que debería pasar con los intrusos y, aún más importante, tienen miedo de perder todo lo que han construido. Una de las problemáticas de esta usurpación pública se encuentra en que los trabajadores dentro corren una suerte similar a la de los que no se sienten protegidos por la policía fuera.

²³⁷ El compañero de este policía es otro ejemplo para ello: sigue la orden del superior de avisarle y facilita que este llegue a la reunión con los vecinos para proponer el soborno alegando que lo hace por sus hijos, es decir, él también habrá sido amenazado.

amenazas o consecuencias si actuasen diferente. Por otra parte, explica por qué estos vecinos habían decidido en un primer momento aislarse, ya que evidencia la imposibilidad de llegar a la justicia fuera de sus muros, pero serán ellos mismos quienes terminen actuando exactamente como aquellos de quienes quisieron huir. Solo el adolescente²³⁸ será quien decide definitivamente que la reclusión no tiene sentido y abandona consecuentemente La Zona, tanto en el cuento como en el film –los otros pocos personajes que dudan de los métodos sí lo manifiestan, pero no toman ninguna decisión de cambiar su vida asentada–. Puede que con esto, los creadores sí que sugieran una posible salida: la nueva generación que apuesta por la justicia, en la que entra también Miguel, que intenta entregarse a la policía²³⁹ en una escena aterradora en la que el superior ordena ignorarlo a sabiendas de que esto será su sentencia de muerte.

Los dos chicos simbolizan la manera en la que toda la sociedad debería comportarse, y sobre todo Alejandro es quien se ve reflejado en el otro²⁴⁰, por ello la elección de dos protagonistas de la misma edad es acertada: si uno hubiese nacido en otro lugar, los dos podrían haber sido amigos, o si los dos hubiesen nacido en el otro lado respectivamente, sería Miguel quien tendría todos los privilegios del otro y Alejandro estaría en su lugar. Esto lleva de nuevo a la pregunta de qué es “el otro” o “el enemigo”, y ocurre precisamente lo que Žižek rescata en su libro *Violence*, recurriendo a la cita: “An enemy is someone whose story you have not heard”²⁴¹ (2008, 46). También evoca–y ratifica– una afirmación de Piglia en la que sostiene que “ir al otro lado, cruzar la frontera ya no es encontrar un mundo de terror, sino que ir al otro lado permite encontrar en ese mundo popular, quizás, un universo de compañeros, de aliados” (Piglia 2001a, 20). El

²³⁸ Si partimos de la base de que en la adolescencia se forja la personalidad, es lógico que el único personaje en el que se refleja la posibilidad de cambio sea él. De hecho, en cierta manera se repite su historia familiar: su padre también vivió la tragedia de su hermano en la adolescencia, lo que le marcaría para siempre y tan profundamente que decidió encerrarse voluntariamente. Tanto el texto como el film dan a entender que Alejandro no volverá al encierro ya que ahora la tragedia le ha marcado a él.

²³⁹ Antes, Alejandro había grabado con su cámara de vídeo a Miguel, que expresa el deseo de justicia y se demuestra claramente arrepentido y dispuesto a asumir su culpa y penalización justa.

²⁴⁰ En el cuento, se expresa este sentimiento en conjunto con una reticencia a aceptar ese verse reflejado: “Lo intenté pero ya no pude sentir ni odio, ni miedo, ni desprecio, que son los ingredientes esenciales para distinguir al enemigo. Sólo sentía una lástima fría y descarnada, y aunque no estaba seguro de que la piedad fuera una buena consejera en materia de justicia, me bastó aquel sentimiento para dejar atrás la culpa que me embargaba por ayudarlo” (Santullo 2005, 64).

²⁴¹ ‘Un enemigo es alguien cuya historia no has escuchado’.

momento más amistoso entre los dos chicos tiene lugar cuando Miguel vuelve al sótano, tras un intento de huida fracasado, y el espectador asiste a una escena cercana entre dos jóvenes que son capaces de obviar su estatus social a favor del reconocimiento mutuo de uno y otro: Alejandro le cura y venda el tobillo herido mientras el otro le cuenta su historia vital. Este hecho de abrirse y hacerle participe de su vida a su coetáneo, incapacita a este de seguir viéndolo como su enemigo y, al contrario, quiere protegerlo, ya que el diálogo ha borrado las diferencias

entre dos clases sociales que se desconocen y no tienen ningún interés por entender sus problemas. El joven de la clase pudiente acepta el dolor ajeno, tal vez no lo comprende a primera instancia pero ha hecho un esfuerzo por explicarse lo que ocurre en su espacio vital, donde la tensión provocada en el contexto afecta cada vez más a cada miembro de su familia (Fernández Guerrero et al. 2009, 135)²⁴².

En el cuento se resalta varias veces que el padre de Alejandro le solía decir que “del otro lado comen mal, por eso crecen menos” (Santullo 2005, 67) y efectivamente lo describe como no alto y muy pequeño. En una entrevista sobre el film, Plá y Santullo afirman que

la idea de que los protagonistas jóvenes fueran de la misma edad y complexión física nos gustaba por mostrar la idea de un espejo, iguales de algún modo y sin embargo con vidas diametralmente opuestas por el simple hecho de haber nacido a uno u otro lado del muro (2012, 3-4).

Se podría argüir que sí es posible encontrar un físico que los distingue: Miguel parece más joven y, sobre todo en comparación con los amigos de Alejandro, más moreno –una distinción que no se restringe solo a él y sus amigos muertos, sino que también aplica a todos los que se encuentran fuera del muro o los que entran para llevar a cabo

²⁴² Este razonamiento se basa en la teoría de Richard Sennett que defienden Guerrero et al.: que “sólo la capacidad para reflejarse en el otro nos hará volver a tener un sentido de comunidad entre los habitantes de las grandes urbes. El lo llama el cuerpo cívico, este hecho sólo será posible gracias a la capacidad del individuo por sentir dolor por el otro” (Fernández Guerrero et al. 2009, 135).

trabajos para los residentes—. El policía, de hecho, reta a una de los cabecillas de la comunidad: “parece que aquí tienen experiencia o ¿quién ha comprado un amparo para no juntarse y vivir con los blancos?”²⁴³ (Plá 2007, 25:12). A lo que ella solo sabe contestarle “yo vivo aquí por seguridad” (2007, 25:17). Lo que para ellos representa esta seguridad y armonía —aunque también conlleva la paranoia—, para el intruso se ha convertido en una auténtica prisión de la que no puede salir²⁴⁴. Los vecinos —incluidos los amigos de Alejandro— lo quieren cazar como a un animal, primero en el campo de golf, lo que contrasta una vez más el desequilibrio de los dos mundos; después en un área que parece un bosque, lo que intensifica la idea de una cacería. Sin embargo, en ningún momento se esconde allí, sino que elige lugares subterráneos, que en la dicotomía arriba-abajo se suelen asociar con algo inferior y negativo: estos lugares son, por un lado, el sótano, y por otro las alcantarillas por las que lo persiguen como si fuera una rata a la que hay que extinguir. Es allí, en los lugares oscuros y bajos, donde el victimario se convierte en víctima, y los —autoproclamados— víctimas iniciales en verdugos.

Tanto en *La zona* como en *Las viudas de los jueves*, como se verá más adelante, las cámaras de seguridad juegan un rol de suma importancia. En este caso se utilizan para dos propósitos, de acuerdo con lo que Zygmunt Bauman ha establecido sobre “la vigilancia líquida como diseño post-panóptico” (2013, 61), esto es, que la tecnología de vigilancia actual se desarrolla en dos frentes y sirve a dos objetivos estratégicamente opuestos: por un lado, el del confinamiento (o «mantener dentro de la valla»), y por el otro, el de la exclusión (o «mantener más allá de la valla») (2013, 72). Aunque Bauman no se refiere aquí a las comunidades cerradas, las cámaras se utilizan, en un principio, para que nadie entre a La Zona, y una vez que están dentro, para que no salgan; así se

²⁴³ La necesidad de homogeneidad que sienten los miembros de un grupo, como la ha descrito Bauman, se basa en el intento de justificar la separación y se opone a la heterogeneidad de los de fuera por crear su identidad al contraponerla con las características de los demás: “Nosotros y ellos, los que pertenecemos al grupo y los foráneos, derivamos nuestras respectivas características, como también nuestros matices emocionales, de nuestro mutuo antagonismo. Podríamos decir que este antagonismo define ambos lados de la oposición. Podríamos decir también que cada lado saca su identidad del hecho mismo de que los vemos comprometidos en un antagonismo con el lado opuesto” (Bauman en Margulis y Urresti 1999, 159).

²⁴⁴ En un momento dado, Miguel se encuentra justo detrás de las rejas y mira a su gueto involuntario transmitiendo su sentimiento de que nunca debería haber salido de esta zona —para él— segura.

transmite visualmente la persecución de Miguel alternando planos directos y otros a través de las cámaras de vigilancia.



Fig. 63-66. Se utiliza la oposición entre planos más subjetivos, que muestran a los personajes desde la cercanía, e imágenes de cámaras de seguridad, que ofrecen una vista más panorámica (Plá 2007, arriba: 01:17:36 y 01:17:31; abajo: 53:14 y 53:15).

Finalmente, hay otro elemento que aquí solo se insinúa, pero que en *La viuda de los jueves* se desplegará en todo su esplendor: el machismo reinante como uno de los pilares del funcionamiento de la comunidad cerrada. Según Muñoz Aunió, “la realidad del intruso no solo pone en entredicho las del juego social sino también la estructura jerárquica de la familia, situando la figura del padre, aval de la ley y el orden en la microestructura patriarcal, en una posición errónea que hay que derribar y deslegitimar” (2013, 79). De hecho, en el cuento queda manifiesta la fascinación que siente el protagonista por su padre y quiere identificarse plenamente con él, hasta tal punto que afirma haber heredado “el alto sentido de la justicia” (Santullo 2005, 57) e incluso que su “único recuerdo del miedo era heredado y le pertenecía a mi padre” (2005, 57). En cambio, no se menciona la opinión de su madre en ningún momento, es más, solo aparece en relación con tareas domésticas como llamar al hijo porque la cena está lista y cuando la sirvienta le informa de que falta una cacerola. Alejandro mantiene la idealización del

padre intacta hasta el final: primero destaca que su padre intenta proteger a Miguel de los golpes de los otros hombres, una vez muerto especifica que “alguien tuvo la caridad de cubrirlo con una manta, quise creer que había sido mi padre” (2005, 67), y finalmente antes de abandonar La Zona encuentra una razón para perdonar al padre, por lo menos parcialmente: “a través de la puerta alcancé a escuchar que mi padre lloraba, guardé esa revelación para siempre en el fondo del corazón” (2005, 67). La película²⁴⁵ descubre un antagonismo entre los padres que no se puede hallar en el cuento: como hemos venido viendo, allí la madre de Alejandro le replica explícitamente y muestra su descontento con las decisiones tomadas por la junta de los vecinos y, así, ataca la autoridad para subvertir la estructura, aunque, en este episodio, aún sin éxito.

III.1.5.2. LA CRISIS FINANCIERA ARGENTINA DE 2001 Y EL MACHISMO EN *LAS VIUDAS DE LOS JUEVES*

*It was one of those midsummer Sundays when everyone sits around saying, “I drank too much last night.” [...] This was at the edge of the Westerhazys’ pool. The pool, fed by an artesian well with a high iron content, was a pale shade of green. [...] Neddy Merrill sat by the green water, one hand in it, one around a glass of gin.*²⁴⁶
John Cheever, “The Swimmer”²⁴⁷

En la siguiente novela, *Las viudas de los jueves* (2005), Claudia Piñeiro retrata la comunidad cerrada, o el *country*, como se denomina en Argentina, Altos de la Cascada, ubicado a pocas horas de Buenos Aires²⁴⁸. A diferencia del anterior doblete, aquí no se

²⁴⁵ Cabe notar que la violencia mencionada del policía se dirige también solo hacia mujeres –la madre de Miguel y su novia–, y por tanto también adquiere tintes machistas.

²⁴⁶ ‘Era uno de esos domingos de mediados de verano cuando todo el mundo holgazanea diciendo: “Anoche bebí demasiado”. [...] Ocurrió en el borde de la piscina de los Westerhazy. La piscina, que obtenía su agua de un pozo artesiano con un alto grado de hierro, tenía una suave tonalidad de verde. [...] Neddy Merrill estaba sentada junto al agua verde con una mano en el agua y la otra sosteniendo una copa de ginebra’.

²⁴⁷ Fue este cuento el que inspiró a Piñeiro en un primer momento para comenzar la escritura de la novela, ya que partió de la idea de que la piscina se convirtiera en su protagonista: “en realidad, cuando escribí *Las viudas de los jueves*, arranqué con una imagen de un cuento de John Cheever –”El nadador”–, la imagen de una pileta, y con eso quería contar lo que le había pasado a una familia en la década de los noventa” (2013).

²⁴⁸ En el contexto argentino, existe otra modalidad de vivienda cerrada que ganó popularidad en los años noventa, la llamada torre jardín, que “irrumpe como un hábitat de las clases de mayores ingresos que se

pone bajo lupa el enfrentamiento *dentro-fuera*, como ocurre en *La zona*, sino que tanto el libro, llevado al cine por Marcelo Piñeyro en 2009, como la película concentran la acción en los intrínquilos internos y los problemas que crea la propia comunidad cerrada sin la necesidad de que esta paz sea interrumpida por un ente externo para demostrar sus defectos. A través de este microcosmos social, Piñeyro consigue ofrecer un retrato de la alta sociedad argentina del cambio de siglo, además de examinar el machismo persistente que se evidencia en cada familia de un modo diferente. Aunque la autora sí reconoció que una de las razones por las que se centró en esta temática fue el auge de este tipo de viviendas en los años noventa en Argentina, década en la que ella misma empezó a residir en una comunidad cerrada; por otra parte, negó que hubiera relación alguna con el sonado caso García Belsunce²⁴⁹, a menudo citado como inspiración para la trama. En una entrevista explicó que ubicar la acción en un barrio cerrado le permitía que funcionara

como el cuarto cerrado de lo que eran las clásicas novelas policiales, donde se comete el crimen y nadie puede entrar ni salir, o sea, el asesino siempre está ahí dentro. De alguna manera, estos lugares de tan difícil acceso y difícil salida nos permiten dilucidar que el que cometió el crimen está cerca (Piñeyro 2013).

permiten así gozar de las comodidades que les podría brindar una vivienda en un barrio cerrado periférico con las ventajas de vivir en barrios de alta centralidad como Palermo y Belgrano y además gozar de una vista panorámica sobre el río y la ciudad” (Welch Guerra 2009, 164).

²⁴⁹ María Marta García Belsunce fue encontrada muerta en 2002 “en la bañadera de su casa en el country El Carmel, en Pilar [en lo que parece] una muerte causada por un absurdo accidente doméstico” (Amaya 2011), esto es, supuestamente se había golpeado la cabeza y después caído a la bañera. Sin embargo, resultó que se trataba en realidad de un asesinato llevado a cabo con cinco balazos en la cabeza –ningún médico se percató de este hecho, sus restos fueron inhumados y pasaría más de un mes hasta que se ordenara la exhumación y la autopsia en la que se determinó la verdadera causa de la muerte—. A partir de ahí empezaron las incógnitas, la aparición de sospechosos y cómplices y los misterios sobre lo que se convertiría “en uno de los casos más resonantes y comentados por los medios de comunicación argentinos” (Hortiguera 2005, 56) que, de hecho, “halló más presencia en los medios que el juicio a la Junta Militar” (Torres 2013, párr. 13). Hortiguera describe que “desde el comienzo, el «*affair* Belsunce» se presentó al público como un «crimen-espectáculo», saturado de complicaciones cuasi (tele)novelescas en donde colisionaban temas relacionados con la ley, el dinero, la celebridad y la política” (2005, 57) y que el caso, además, sirvió para crear una discusión sobre la Argentina contemporánea y se analizaron en relación con él “la creciente violencia social –con sus robos y asesinatos– y el impacto de esto en la conformación de barrios exclusivos” (2005, 57). Más tarde, Hortiguera afirmaría sobre *Las viudas de los jueves* abiertamente que “en efecto, muchos de los detalles que se describen podrían ser leídos a contraluz de las noticias periodísticas que circulaban por esos años sobre algunos casos indescifrables que habían ocurrido en esos barrios cerrados de la periferia porteña [...], quizá la más importante, por la trascendencia que tendrá en circulación, será el eco de la muerte (real) de María Marta García Belsunce” (2012, 116). Aunque no fuera la fuente de inspiración directa, se podría conjeturar que Piñeyro, que además vive en la misma área donde se produjo el crimen, por lo menos pudo haber recibido influencia subconsciente de este caso.

Es decir, precisamente lo que buscaban los habitantes de La Zona, encerrar al asesino para que no se escape. La gran diferencia con *Las viudas de los jueves* es que el criminal / los criminales se encuentran entre los propios habitantes y son ellos mismos quienes han decidido encerrarse allí. El encierro y el consecuente distanciamiento de la “vida real” es lo que la escritora señala como el problema central que ha podido observar gracias a su propia vivencia prolongada en un *country* (Piñeiro 2013), y que ha sabido criticar acertadamente en dos de sus libros –aparte del aquí tratado, su novela *Betibu*²⁵⁰ de 2009 también transcurre dentro de las paredes de una comunidad cerrada–. La historia tiene lugar en una época especialmente crítica para la Argentina contemporánea en cuanto a su política interior y la crisis financiera de 2001. La mezcla explosiva que llevaría al conocido corralito de ese año se remonta a mucho antes, cuando en julio de 1989 Carlos Menem fue nombrado presidente de Argentina, en medio de una “economic crisis, as hyperinflation rates of up to 5000% had been eating away the salaries and savings of the Argentine people and paralyzing the national economy”²⁵¹ (Rocha 2011, 123). Como consecuencia, el “Congreso aprobó la ley de convertibilidad. Un dólar, un peso. El famoso «uno a uno»” (Piñeiro 2005, 35), junto con otras leyes para favorecer el mercado neoliberal. Lo que fue alabado durante la primera mitad de los noventa por el Banco Mundial y el FMI, e incluso propuesto como modelo a seguir para el resto de Latinoamérica no se prolongó durante mucho tiempo: ya en la segunda mitad de la década los economistas previeron que terminaría en una depresión económica severa (Rocha 2011, 124). Rocha apunta que, además, en esta época se enfatizó “the nation’s rabid conservatism, and particularly its class-conscious racism and xenophobia”²⁵² (2011, 124), que Piñeiro desvela en su novela ejemplarmente²⁵³, como se verá más adelante.

²⁵⁰ Esta novela también fue llevada a la gran pantalla, en el año 2014 por Miguel Cohan, y recupera una historia muy similar: un asesinato que un grupo de policías trata de esclarecer. Sin embargo, la ejecución de la película fue menos lograda que *Las viudas de los jueves* y la crítica fue mucho menos favorable.

²⁵¹ ‘crisis económica, cuando los índices de la hiperinflación de hasta el 5000% se habían ido comiendo los salarios y ahorros de los argentinos y habían paralizado la economía nacional’.

²⁵² ‘el conservadurismo social rabioso de la nación y, en particular, su racismo consciente de clase y su xenofobia’.

²⁵³ Ella relaciona la nueva ley directamente con el auge de los barrios cerrados: “nos hizo creer que otra vez podíamos, y facilitó el éxodo a lugares como Altos de la Cascada” (Piñeiro 2005, 35). La otra cara de la moneda de esta “fractura social [que] se tradujo en formas específicas de segregación [serían los]

Tanto libro como film giran en torno a cuatro matrimonios –y sus respectivos hijos– que habitan el country y comienzan en el momento en el que tres de los cuatro maridos aparecen muertos en la piscina de uno de ellos. Una de las escenas más hipnóticas de la cinta son las imágenes introductorias que acompañan a los créditos iniciales en las que los cadáveres flotan en la piscina “con aires de líquido amniótico” (Oropesa 2012, 240) mientras una de las protagonistas desayuna, ignorando aún que unos segundos más tarde los jardineros le avisarán del hallazgo de su marido y amigos muertos.



Fig. 67. En las imágenes de apertura, se sumerge al espectador en la piscina en la que flotan los cadáveres sin que este sepa en un primer momento de qué se trata (Piñeyro 2009, 07:16).

Este suceso se convierte en punto de partida para la narración de los acontecimientos que llevaron al trágico desenlace y, en la novela, son relatados por narradores diferentes y saltan entre el presente y el pasado. Entre ellos destaca Mavi, la única de las mujeres que trabaja y la única a la que se identifica claramente como narradora. Esto la sitúa en una posición muy diferente con respecto a las demás mujeres, que dependen de sus maridos, y se transmite que tanto ellos como ellas piensan que la inversión de ese orden demuestra debilidad. Además, el trabajo elegido es el de agente inmobiliario en el propio barrio, por lo que, según Rocha, como “insider/outsider, her perspective is both revealing and critical of the way of life of her neighbors and fellow

verdaderos guetos de pobreza («villas miserias», «callampas», «cantegrilles», «favelas» o cualquiera sea su nombre en distintos puntos del continente)” (Svampa 2008, 13).

residents”²⁵⁴ (2011, 124). Es a través de sus ojos como el lector absorbe las primeras impresiones de tensión y miedo en su casa cuando su marido vuelve del encuentro que sería fatal para sus amigos, lo que crea un escenario intrigante desde el comienzo sin que se sepa qué ha ocurrido. También transmite la estructura y el funcionamiento del *country* y de sus habitantes en una descripción que se asemeja mucho a lo que se ha podido observar en *La zona*: el barrio cuenta con un punto de acceso por el que pueden pasar solo habitantes –con una tarjeta electrónica–, visitantes –con previa autorización– y trabajadores –que tienen que dejar sus documentos en la entrada y a los que se les revisan sus pertenencias–. Hay una videovigilancia con cámaras de ciento ochenta grados que reemplazaron las anteriores de “trescientos sesenta grados [porque] queríamos sentirnos seguros, no vigilados” (Piñeyro 2009, 14:32), además de “quince vigiladores diurnos, veintidós a la noche” (2009, 14:22), numerosas instalaciones de deporte y, por supuesto, mucho verde y casas que “son diferentes, ninguna casa pretende ser abiertamente copia de otra. Aunque lo sea. Imposible no parecerse cuando se deben respetar estéticas semejantes” (Piñeyro 2005, 28). Aunque Mavi sabe que “trescientas casas, con trescientos jardines, con trescientos jazmines de leche, encerradas dentro de un predio de doscientas hectáreas, con alambrado perimetral y seguridad privada, no es un dato poético” (2005, 29), en su función de agente inmobiliario sabe vender todo lo anterior como si lo fuera y en la película lo resume con “acá no pasa nada, es como estar en el paraíso” (Piñeyro 2009, 14:38). Mientras que allí el espectador no cuenta con la información de sus pensamientos y algunas de las escenas en las que ella es la protagonista en el texto se les atribuye a otros en el film, el libro es capaz de criticar ese “paraíso” con mucha más vehemencia desde las primeras líneas. En él, Mavi admite que, aunque muchos de los habitantes digan que vienen en búsqueda del verde, en realidad es una excusa e insinúa que la mudanza, a menudo, se realiza para poder empezar de nuevo, protegido por el “mágico olvido del pasado” (Piñeyro 2005, 30) que reina en Altos de la Cascada.

El último episodio se puede utilizar de ejemplo, y se hará aún más evidente en otros momentos, para ver cómo Marcelo Piñeyro ha sido capaz de hacer su propia lectura

²⁵⁴ ‘persona tanto enterada como ajena, su perspectiva es a la vez reveladora y crítica sobre la forma de vida de sus vecinos y cohabitantes’.

de una novela que insinúa mucho pero no lo explicita todo. Así, en el film, el director utiliza partes de esta escena que en el libro es una descripción que lleva a cabo Mavi sin interlocutor y la funde con la conversación que mantiene con uno de los nuevos residentes, Gustavo, que resultará ser un maltratador intentando escapar de su pasado y de su patología. Por supuesto, aquí no menciona ningún mágico olvido ni incluye datos negativos sobre la comunidad, pero queda en evidencia que Piñeyro relacionó esta escena con el personaje de Gustavo. Por otra parte, Rocha argumenta que la evocación del “mágico olvido”²⁵⁵ no se puede leer sin remitirse al contexto argentino en el que la mención del olvido explícito dentro de una novela de conciencia social “will bring to mind the Argentine’s nation’s repeated and sometimes sustained official efforts to forget the political violence and the trauma suffered by many during the country’s most recent military dictatorship”²⁵⁶ (2011, 126). Si seguimos esta interpretación, podríamos incluso tomar a Gustavo y Carla –su mujer– como alegoría de la violencia estatal persistente durante la dictadura, esto es, del más fuerte sobre la más débil y la complicidad de la nación –los habitantes de Altos de la Cascada– que, aun sabiendo lo que ocurría²⁵⁷, no acudieron en auxilio de las víctimas.

Sin embargo, habría que hacer el matiz de que Mavi se salva de aquellos que fingieron ignorar el drama doméstico y acoge a Carla en su inmobiliaria para darle una salida de su casa (aunque ocurre solo cuando la última se lo pide expresamente). En la película no es solo Mavi la que intenta ayudarla, sino que Teresa, la mujer del Tano, el líder entre los amigos, intenta convertirse en su protectora –no solo porque ve la injusticia

²⁵⁵ Podría recordar también al “sweet oblivious antidote” de Macbeth que otros autores, como Javier Marías en *Corazón tan blanco*, han recuperado para hacer referencia al remedio que se anhela para poder olvidar aquello que no se consigue olvidar.

²⁵⁶ ‘traerá a la mente los esfuerzos oficiales repetidos y a veces sostenidos de la nación argentina para olvidar la violencia política y el trauma que muchos sufrieron durante la última dictadura militar del país’. Sigue su razonamiento con que por lo menos hace referencia a los años bajo Menem y su amnesia nacional “particularly among those who benefited most from the government’s neoliberal economic policies” (Rocha 2011, 126; ‘en particular entre aquellos que se beneficiaron en mayor medida de las políticas económicas neoliberales del Gobierno’). Es decir, justamente esa parte demográfica de la sociedad que eligió –y pudo permitirse– mudarse a los barrios cerrados.

²⁵⁷ Mientras que durante el desarrollo de la historia no queda del todo patente, en los dos soportes se evidencia al final que todos estuvieron enterados del maltrato, cuando el Tano le contesta a Gustavo a su pregunta de cómo le beneficiaría la muerte sin seguro, por “darle un serio golpe a tu mujer. [...] Pegarle como le pegás es al pedo, golpeala en serio, donde le duele, en el bolsillo. [...] Lo sabe todo el club, Gustavo, tus vecinos hicieron una denuncia en la guardia la última vez, por los gritos” (Piñeyro 2005, 303).

cometida sino porque se enamora de ella—. Este sería otro —y más evidente— ejemplo de cómo el director utiliza una insinuación de la historia original para descubrir otro posible rumbo de la historia y el solapamiento de características de un personaje del libro en otro en la película: en el texto, se sugiere que Carmen —una de las residentes que no aparece en el film— se termina yendo a vivir con una empleada, Gabina, para escapar de la represión que recibe por todos los demás habitantes después de que su marido primero la engañase y después la dejase. En la novela, sobre la sospecha de que las dos son pareja, Teresa contesta: “Ay, salí, no seas asquerosa” (Piñeiro 2005, 203). Piñeyro escoge justamente la que más adversa se muestra sobre la posible homosexualidad de Carmen para recrear en ella el deseo por Carla. Esta última, por otra parte, es, tal como Carmen, víctima del machismo: la primera en forma de violencia doméstica y la última en el sentido de que su ex marido sigue dando órdenes sobre su vida y casa a pesar de que él abandonó el barrio —así, por ejemplo, intenta prohibir la entrada de Gabina para que Carmen no pueda verla y efectivamente los guardias le obedecen²⁵⁸—.

El machismo es un elemento muy presente en los dos soportes y se incrementa, tal como se ha indicado, desde la anterior obra *La zona*, en la que se ha podido ver la semilla machista dentro de la comunidad cerrada que ahora se despliega. Desde el título se retrata una sociedad que está estructurada en términos del patriarcado: a primera vista, se define a las mujeres en función de su relación con sus maridos incluso cuando estos ya están muertos; sin embargo, *a priori* no hace referencia a ellas una vez convertidas en viudas, sino que las llaman así porque los hombres han convocado una reunión habitual cada jueves para jugar a las cartas y beber a la que han vetado el acceso a sus mujeres. Figuradamente, todos los jueves se habían convertido entonces en viudas hasta que el jueves decisivo esta descripción deja de ser figurada y se convierte en realidad. Por otra parte, se repite una y otra vez que la ausencia de trabajo para el hombre se convierte en lastre y vergüenza para la familia, mientras que la posibilidad de que pueda trabajar la

²⁵⁸ Esta prohibición es la que fuerza el abandono de Carmen de su casa, puesto que, aunque Gabina ya estaba dentro cuando el ex marido ordena su capricho, respaldado por toda la comunidad, después de quedarse encerradas varios meses, se dan cuenta de que la permanencia dentro del alambrado se hace insoportable.

mujer recibe reacciones desfavorables que incluso ridiculizan esta opción, en este caso de las propias mujeres:

“No seas gaucha, que si Martín no consigue trabajo pronto la que voy a tener que terminar reformando la casa voy a ser yo”. “O laburando”, se burló Teresa. “Eso ni lo sueñes”, se rió Lala. “Lo tuyo es pasajero, pero ¿cuánto hace que los Guevara viven de lo que aporta Virginia? A lo mejor Ronie no consigue laburo por el Feng Shui”, insistió Nane. “No estaría mal que probaran algún cambio de muebles”, remató Teresa (Piñeiro 2005, 133).

Hay muchos elementos en los que se evidencia de la misma manera el machismo en el largometraje y la novela, como por ejemplo lo anteriormente mencionado, el maltrato físico que sufre Carla por parte de Gustavo o la actitud competitiva entre los hombres que miden fuerzas en el deporte o el juego de las cartas, y finalmente en su capacidad adquisitiva²⁵⁹. Aunque a las mujeres les está prohibido asistir a los juegos de cartas, en el caso del deporte sí que “aparecen como accesorios de los hombres” (Zylberman 2013, párr. 19). Sin embargo, hay también varios cambios en cómo se plasman las actuaciones machistas por parte de los hombres. En primer lugar, en la pantalla son retratados mucho más simpáticos que en el libro, por ejemplo, el Tano parece respetar a su mujer mientras que en el libro la humilla repetidamente en público, como en un episodio en el que Teresa se entera de que se ha quedado sin trabajo cuando lo relata delante de todos sus amigos. Esto se podría deber a que el cine, en su afán taquillero, tiende a incorporar a personajes con los que los espectadores se puedan identificar por lo menos hasta cierto grado. No obstante, no solo se suaviza el machismo, sino que hay elementos en los que, por lo contrario, se ve aumentado en comparación con el libro: se incorpora, por ejemplo, una escena en la que el guardia viola a una adolescente del barrio,

²⁵⁹ De hecho, dentro de la supuesta homogeneidad del barrio cerrado sí que existe una jerarquía bien definida en función del poder adquisitivo de sus habitantes, que adquieren sus “rangos” según la riqueza de cada familia: el Tano, el marido de Teresa, es, en las dos obras, el que destaca por acumular una fortuna mayor que los demás y por tanto obtiene el rol de líder. Según Zylberman, además, subraya la importancia de ostentar esta riqueza: “la realización de caras fiestas es una forma de distinción entre los ganadores y los «más ganadores». Asimismo, la acción de fumar habanos importados por parte del Tano, y de ofrecerlos a sus amigos, o bien el hecho de tomar exclusivamente agua mineral y jamás de la canilla, son criterios de distinción que marca una brecha incluso dentro del grupo de amigos dentro del barrio” (2013, párr. 15).

Trina –Romina en el libro–, con quien había quedado para comprarle marihuana. Él utiliza su posición de poder –adquirida por poseer la información de que ella consume sustancias ilegales, un acto fuertemente condenado por los residentes– para chantajearla y obligarla a guardar silencio. Esto lleva a que Trina le cuente a Juani, el hijo de Mavi, que fue atacada en Santa María de los Tigrecitos y no en el propio barrio y el violador queda impune. Piñeyro abre así el abanico de las posibles violencias machistas al incluir tanto la violación como la impunidad de ella, dos estigmas que asolan el panorama latinoamericano²⁶⁰.

Según la dilucidación de Pierre Bourdieu sobre los espacios que la sociedad adjudica al hombre y a la mujer en su libro *La dominación masculina*, cabe citar el siguiente párrafo:

Los hombres siguen dominando el espacio público y el campo del poder (especialmente económico, sobre la producción) mientras que las mujeres permanecen entregadas (de manera predominante) al espacio privado (doméstico, espacio de la reproducción), donde se perpetúa la lógica de la economía de los bienes simbólicos, o en aquellos tipos de extensiones de ese espacio llamados servicios sociales (hospitalarios especialmente) y educativos o también en los universos de producción simbólica (espacio literario, artístico o periodístico, etc.) (2000, 117).

Si se parte de esta observación se podría argumentar que la mujer no solo está subordinada en términos generales, sino que el propio hecho de mudarse a un barrio cerrado intensifica esa subordinación ya que, de algún modo, pasa al encierro privado las veinticuatro horas del día. Ahora, aunque salga de la intimidad de su casa, entra en una nueva capa de lo privado que la mantiene alejada de lo público, mientras los hombres salen del ámbito privado para ir al trabajo. Mavi sería la única que rompe de nuevo con este esquema, ya que no solo trabaja, sino que establece su oficina fuera de los muros y

²⁶⁰ Sin embargo, hay quien, como Oropesa, critica la manera en la que se incorpora esta escena: “Lo único que no funciona bien de la película es la violación de la chica adolescente, la hija de Martín, que nunca se integra bien en la trama y termina trivializando algo tan grave como la violación” (2012, 241).

trasgrede así doblemente la dominación masculina²⁶¹. Bourdieu destaca, además, “el espacio de la reproducción” y es justamente este elemento el que se subraya tanto en la película como el libro. Así, Mavi define Altos de la Cascada en algún momento “como una burbuja de fertilidad” (Piñeyro 2009, 14:42) y en el libro se insinúa que una mujer debe producir descendencia. Todo aquello lleva a la conclusión de que la dominación masculina dentro del alambrado funciona como un reflejo aumentado de la sociedad externa²⁶².

Otra forma de opresión muy presente en la novela es el racismo recurrente, mientras que en la pantalla se obvia este elemento por completo. Piñeiro integra dos episodios que evidencian que parte de la mixofobia que sienten los habitantes de Altos de la Cascada se remonta al afán de segregación por el racismo. Primero, una de las protagonistas que desaparecen en la película, Mariana, adopta a una pareja de dos hermanos y mientras el más pequeño —“quizá no sean hijos del mismo padre y la genética lo beneficie” (Piñeiro 2005, 48)—, según su criterio, aún es “adaptable” a su vida²⁶³, la mayor —de la que lamenta que podría “ser correntina, pero también misionera, o chaqueña, o tucumana” (2005, 47-48)— le causa problemas porque ella no deja moldearse al capricho de la madre que intenta borrar su origen hasta tal punto que le cambia el nombre de Ramona a Romina, porque “Ramona era nombre de otra cosa, no de nena”²⁶⁴ (2005, 42). Será ella una de las adolescentes marginadas que se rebelan contra las

²⁶¹ Este aspecto se manifiesta también en la escena final en la que abandonan Altos de la Cascada y es Mavi la que conduce el coche que le lleva doblemente al ámbito público: por un lado, por alejarse del barrio privado y, por otro, al relacionarse estrechamente con lo que está ocurriendo en la vida pública, esto es, el corralito y el caos en las calles.

²⁶² Zylberman llega a una conclusión similar en cuanto al consumismo y los problemas generales de la sociedad: “eso no significa que todas las promesas de la «retórica verde» resulten incumplidas, lo cierto es que allí dentro se reproducen los vicios y dificultades que existen «afuera», por lo tanto como producto de mercantilización de los lazos sociales, y dada la limitación especial, muchos de estos problemas resultan ampliados y potenciados” (2013, párr. 35).

²⁶³ “Pedro era otra cosa, tenía apenas tres meses. Enseguida se le borrarían los olores, un aliento particular, una voz, un latido, un golpe. A su bebé lo iría haciendo a su medida. A la nena no. Sus ojos ya habían visto demasiadas cosas. Se le notaba” (Piñeiro 2005, 46).

²⁶⁴ Según Bezerra, esto refleja una actitud generalizada del *country*: “Mariana changes the girl’s name to Romina, and tries to straighten her hair. But Ramona is already too old to allow Mariana’s attempts to accomplish the change she wants. Mariana’s efforts to make her children more like herself reflect the general belief of the community’s residents in homogeneity” (2012, 23; ‘Mariana cambia el nombre de la niña a Romina e intenta alisarle el pelo. Pero Ramona ya es mayor para permitir la tentativa de Mariana de conseguir el cambio que pretende. Los esfuerzos de Mariana de hacer que sus hijos se parezcan más a ella reflejan la creencia general de los residentes de la comunidad en cuanto a la homogeneidad’).

convenciones del *country* y reconocen sus fallos e hipocresía. En la película, en cambio, no se hace mención a ningún aspecto de su adopción, por lo que el director ha de asumir que un espectador no se planteará la cuestión. Si esto ocurriera por eliminar el personaje directamente, sería aún más comprensible, pero aquí la hija de Teresa, ahora Trina, refleja todo lo demás de la Romina del libro. En el libro se destapa esa crueldad de la madre en cuanto a su incapacidad de querer a su hija por no ser como ella, pero la película soslaya el asunto, de nuevo a favor de un personaje mucho más amable y simpático, tal como ocurre con los maridos. No obstante, hay otra explicación posible por la que Piñeyro ha eliminado la adopción: podría ser que mientras la escritora vuelve muchos años atrás en su narración, la película abarca un período menor. El segundo ejemplo acredita que la mixofobia no se reduce a una aporofobia, en la que los habitantes quieren aislarse de la sociedad más pobre, sino que va más allá: tampoco están dispuestos a convivir con judíos dentro del mismo recinto. Cuando una de las residentes sospecha que unos nuevos vecinos son judíos resume el pensamiento separatista mediante el que cree justificar su discriminación auto-convenciéndose de que no discrimina, escondiéndolo detrás de su supuesta necesidad de libertad individual, que recuerda a lo citado de Žižek, sin darse cuenta de que la supuesta “actitud más integradora” en realidad es solo el afán de mantener la homogeneidad del grupo:

¿Y no hay acá un comité de selección o algo así? Debería haber. No te digo solamente por los judíos. A mí no me gusta discriminar, te digo en general, porque sería bueno poder elegir un poco la gente. Esto no es una propiedad horizontal donde te cruzás en el ascensor y nada más. Acá compartís muchas cosas, hay una actitud más integradora y a mí no me gusta que me obliguen a integrarme con gente de la que yo naturalmente no sería amiga. ¿Me entendés? No digo que sean buenos ni malos, pero no es la gente que yo elijo. Y yo tengo derecho a elegir, ¿o no? Este en un país libre (Piñeyro 2005, 146).

El acopio de todas las escenas anteriormente mencionadas lleva, en el libro, a una imagen mucho más negativa y necia de la sociedad del barrio cerrado que la que se percibe en el film, en el que hay momentos en los que el espectador puede incluso pensar

que es el capitalismo quien ha llevado a los personajes a su límite, convirtiéndolos en víctimas más que culpables de la situación.

Aunque el libro presenta una polifonía ilusoria ya que está relatado por narradores diferentes y la película recupera este aspecto al mantener una gran cantidad de protagonistas que no reciben claramente una prevalencia los unos sobre los otros²⁶⁵, en realidad la polifonía se restringe solo a aquellos que forman parte de la comunidad, en lo que se podría llamar contradictoriamente una polifonía homogénea. Aquí se contrasta con *La zona*-película donde, como se ha apuntado, sí que se presenta el “otro lado” al insertar personajes ajenos al barrio cerrado. En *Las viudas de los jueves*, el afuera es representado por la barriada popular Santa María de los Tigrecitos, pero no se le da rostro²⁶⁶. La parte exterior vale, sobre todo en la película, para simbolizar el peligro que acecha fuera del alambrado: las imágenes televisivas de la reacción al corralito²⁶⁷ y el caos en la ciudad – gente buscando por la basura y los saqueos– se reproducen repetidas veces y se oponen a la calma ficticia del interior de Altos de la Cascada. El hecho de que la única comunicación entre los “dos mundos” acaezca a través de la televisión y del guardia que advierte a Mavi y su familia de que no es seguro salir por los saqueos, accesos cerrados y manifestaciones, demuestra el abismo que existe entre “los que ganaron” y “los que perdieron”, según la terminología de Svampa (2008).

²⁶⁵ Sin embargo, hay un cambio en cuanto al género: en el libro son principalmente mujeres las que sirven de narradores, mientras que en la película no destacan los protagonistas femeninos sobre los masculinos.

²⁶⁶ En el libro, por el contrario, hay una escena en la que se revelan las preocupaciones de una de las empleadas domésticas que vive la desilusión de que este año Teresa no le permite llevarle la ropa desechada a su hija, sino que decide donarla para una venta benéfica, que acompaña con un comentario que resulta cínico: allí puede comprarla la empleada porque cada uno debe colaborar como pueda. Hortiguera parece ir un paso más allá y criticar el hecho de que no aparezca el barrio exterior: “En la novela de Piñeiro existen algunos atisbos de salida. Recuérdese, por ejemplo, el viaje de Virginia hacia la «barriada satélite» y humilde de Santa María de los Tigrecitos, en donde viven aquellos que trabajan en la película (Cf. Capítulo 15). Curiosamente, en la película, el barrio aparece rebajado a la «Villa de los Tigrecitos» y no se ve ningún contacto con él” (Hortiguera 2012, 125).

²⁶⁷ Este recurso ayuda, además, a tener siempre presente el marco histórico en el que se desarrolla la historia. Oropesa reconoce aquí un indicio del cine contemporáneo en el que “el trasfondo político no domina la acción, la cinta es aparentemente apolítica pero un acontecimiento extradiegético cambiará la vida de todos los personajes. Una nota en el prólogo de la película nos dice que estamos en el amanecer del 17 de diciembre del 2001, este dato aparentemente inocuo es la bomba de relojería que pone en marcha la historia” (2012, 240). En este sentido la película también es mucho más explícita que el libro, que deja que el lector vaya descubriendo las circunstancias históricas mediante pinceladas más sutiles.

La singularidad de la historia de *Las viudas de los jueves* –y en menor medida también de *La zona*– reside precisamente en que habitualmente se retrata a “los que perdieron” como víctimas mientras que “los que ganaron” ocuparían una posición superior y privilegiada y no serían sus dificultades las enfocadas. Lo resume Bezerra diciendo que “the novel focuses on a struggle that is not that of the oppressed who try to change their alienating everyday, but the fight of the upper class to maintain its everydayness”²⁶⁸ (Bezerra 2012, 23). Así, de alguna manera, se admite que –salvando las distancias– también los exitosos del capitalismo pueden ser víctimas del mismo y en este caso no solo porque la crisis financiera los “ha hecho perder” sino que ya mucho antes de que los problemas pecuniarios asolasen a las familias se les critica en todo lo posible y sobre todo por su hipocresía y felicidad fingida.

La divergencia más extrema entre novela y película se halla al final de la obra: la primera revela que el aparente suicidio colectivo no lo fue propiamente, sino que el Tano, al no poder convencer a Gustavo de su idea, decide sacrificar a su amigo para que no se destape la verdad y lo arrastra al agua para que muera con los otros dos. Este desenlace dramático y criminal se descubre porque los dos adolescentes graban la escena con su cámara y terminan enseñándoselo a Mavi y Ronie –que después de abandonar la casa de su amigo se suicidarían juntos–. Esta transformación radical del final implica mucho más que un mero ajuste del lenguaje literario al cinematográfico, no se puede justificar por razones de extensión como ocurre a menudo –y muchas veces, con razón–. Aquí el director decide borrar la faceta más necia del Tano y crea una atmósfera en la que cabe incluso la interpretación de redención por su comportamiento anterior: en la película se insinúa que el protagonista es consciente de que su mujer sufre por la obligación de seguir una relación con él y que sabe que está enamorada de Carla. Tal como él mismo lo expone en la película, “existe una política de la muerte (Piñeyro 2009, 01:38:54) en la que “mientras estemos en condición de imponer términos” (2009, 01:40:32), se puede “arrancarle algo a la muerte” (2009, 01:40:50), en lugar de esperar hasta que ya no se pueda “negociar”. Se refiere, por un lado, al seguro de vida que cobraría la familia que

²⁶⁸ ‘la novela enfoca una lucha que no es la de los oprimidos que intentan cambiar su vida cotidiana alienante, sino la lucha de la clase alta por mantener su cotidianidad’.

deja atrás, y por otro, a la conservación de la propia dignidad –por supuesto, esta dignidad se desvanece una vez que se descubre que no fue un trágico accidente y mucho más cuando, además, implica el asesinato de un amigo–. En el film se podría llegar a interpretar que propone el suicidio colectivo por el bien de las mujeres que ganarán sin los maridos, sin embargo, el crimen final –y no el fraude del seguro– demuestra que lo que el Tano realmente quiere es morir tal como él decide, aunque tenga que matar a un amigo, y así, últimamente, se subraya su egoísmo extremo. La decisión de eliminar este episodio va mano a mano con el anteriormente expuesto intento del director de retratar al personaje con más simpatía y cercanía, a pesar de que supone suprimir uno de los giros más lúcidos del original.

En una charla en la Casa de América de Madrid con el director sobre la película, este expone, en cuanto a los cambios –en general– que ostenta una adaptación respecto al original, que los escritores “mismos [no] querrían una película que intente ser una ilustración de la novela que han hecho” (en Tabernero 2010, 09:46), además de que “el lector que quiere la mirada de Claudia Piñeiro tiene que ir a la novela. La película es primero una lectura de las tantas que posibilitan una novela, es una lectura mía” (en Tabernero 2010, 09:54). Ciertamente, como se ha expuesto repetidamente aquí, el director enfatiza un punto muy importante en la labor de la adaptación, pero hay que preguntarse si en este caso en particular, en relación con el final, es solo una lectura entre muchas, o si se trata de una distorsión en la que se dulcifica al hombre, ya que la escritora retrata una sociedad extremadamente machista y les da un toque especialmente vil a sus personajes masculinos. Se intensifica esta posible visión si se tiene en cuenta la respuesta del director a la interpretación del presentador Santiago Tabernero sobre las mujeres de que “ellas sufren más o de otra manera o sufren un machismo recalcitrante que viene de sus parejas” (2010, 42:54) y la propuesta consecuente de que

el espectador se hubiera sentido más tranquilo o en cauces, más confortables, más predecibles, que las tres muertes las hubieran provocado las mujeres, hubiera sido un plan urdido [...], un plan de las mujeres contra sus maltratadores [...]. Lo singular, lo valioso, lo sorprendente de la película es que no sean ellas [...] sino que sean los hombres que se miran en el espejo ven al monstruo y reaccionan. Hasta tal punto es una solución original

que incluso he leído en alguna crítica que casi parece inverosímil que personajes tan amorales puedan tener el rapto de lucidez suficiente como para llegar a ese final (2010, 43:06).

Piñeyro rebate esta visión e insiste una y otra vez en que no solo ellas son las víctimas, sino que lo son todos. De hecho, junto a Ernesto Alterio, uno de los actores, sugiere que es Teresa la que humilla a su marido en público, de manera que ahora habría una inversión de roles, ya que el libro describe la humillación de él a ella, aunque matiza que tampoco constituyen las victimarias, sino que son “los mandatos sociales” (en Tabernero 2010, 46:40) los que convierten a todos en víctimas. La conjunción de la refutación del director de aceptar que ellas son las víctimas y la posibilidad de que muchos habrán interpretado el acto final tal como ocurre en la crítica citada por Tabernero²⁶⁹, demuestra que efectivamente se ha llevado a cabo un desplazamiento ideológico²⁷⁰. Sin embargo, esto no quita que dentro de su narrativa la película “funciona” también sin el desenlace de la novela y resulta redonda también con la ausencia del asesinato.

Tanto en *Las viudas de los jueves* como en *La zona*, se ha podido observar que “para muchos, sobre todo para los más jóvenes, el paraíso se siente como prisión” (Zylberman 2013, párr. 34), por tanto, el sueño del verde y de la –aparente– seguridad que caracteriza los dos espacios ha fracasado y la nueva generación simboliza el deseo de romper esos muros que han construido sus progenitores con la meta de encontrar soluciones reales para combatir la brecha entre ricos y pobres que no se basen en la segregación. En ambos casos se puede ver también cómo, tal como lo afirma Marcelo Piñeyro “determinados momentos históricos [...] extreman cosas que están latentes”²⁷¹ (en Tabernero 2010, 53:46), por un lado, en Argentina, la crisis financiera y, por otro

²⁶⁹ Por ejemplo, Oropesa llega a la conclusión de que “el desenlace final es heroico, el heroísmo de los perdedores que consiguen batir al sistema en su propio juego y perpetuar el bienestar de su familia” (2012, 240) y de que “la única manera de redimirse es muriendo juntos” (2012, 240), por lo que, para este crítico, efectivamente, su suicidio *altruista* no solo les exime de la culpa, sino que hasta los convierte en héroes.

²⁷⁰ Habría sido interesante saber cómo habría resuelto la adaptación una mujer.

²⁷¹ Esta afirmación del director concuerda con lo expuesto por Oropesa: que “la bomba de relojería” (2012, 240) hace explotar la situación y “dinamita a la clase media argentina” (2012, 240).

lado, en México, la violencia extrema y la impunidad criminal. Las dos obras, además, ejemplifican que mientras exista el desequilibrio siempre habrá un choque entre las dos partes y vienen a denunciar la problemática de restringir la entrada a un espacio público, no solo por la desigualdad intrínseca del proyecto sino por el encierro consecuente que supone para los propios habitantes. Además, las dos obras se asemejan en cuanto a que “los procesos de globalización son la atmósfera que lo envuelve todo y ha dejado expedita la vía de una ideología que prima lo individual sobre lo colectivo” (González Ordovás 2013, 164), que en *Las viudas de los jueves* se lleva a tal extremo que, según nuestra interpretación, no solo prima lo individual sobre el bien común, sino que incluso dentro de la unidad familiar prima el egoísmo de un miembro sobre el “bien común familiar”. Lo que transmite al lector/espectador una chispa de esperanza dentro del panorama desolador es que las dos historias incluyen a protagonistas que quieren romper con el esquema separatista. Santullo y Plá establecieron que “también nos gusta pensar que el muro de La Zona puede ser una metáfora de los muros que crecen por todos los lados para separar, para encerrar, para dividir, para impedir pasar” (2012, 6), y la inclusión de estos personajes simbólicos sirve para personificar la lucha contra esta tendencia cada vez más real y peligrosa.

III.2. LOS ENTRESIJOS DE LA POLÍTICA

*To say “the writer under a politics” is for me just like saying the writer alive.*²⁷²
Luisa Valenzuela

La actitud del escritor frente al problema político es difícil. Hay cierta presión y creencia –de la sociedad y de los propios escritores– de que ellos tienen la obligación de comprometerse políticamente, en el caso de Latinoamérica por la situación precaria en la que se encuentra, como ocurrió en otros lugares cuando estos pasaban por fases de inestabilidad política. Sin embargo, la grandeza de un escritor no depende de su compromiso político –con el ejemplo por antonomasia de Jorge Luis Borges, que principalmente no se interesaba por la política²⁷³–, pero hay muchos que se sienten obligados a ejercer con una especie de responsabilidad cívica y no pasar por alto las cuestiones políticas y crímenes estatales. Benedetti, que ha interrumpido su quehacer literario varios años por su actividad política, revela un aspecto importante de la conjunción de literatura y política, esto es, que implicarse artificialmente en lo político a la hora de escribir resultará en todo lo contrario de lo pretendido:

²⁷² ‘Decir “el escritor bajo una política” para mí es como decir el escritor vivo’.

²⁷³ Pero incluso él, el políticamente desentendido, al ser enfrentado con los crímenes no es capaz de no mostrar su lado político, como cuenta Luisa Valenzuela en la siguiente anécdota: “Somebody had the idea of inviting Borges to witness one of the trials [against the generals and those who were convicted of torture]. As he was going in, a journalist [...] asked him, «Do you think they should be forgiven? Do you think we should pardon the military?» He replied, «Yes, I think forgiveness is a great, humane tool, and we must use it. We must pardon even the guilty.» When he came out later he was asked the same question, and he said, «No, if a tenth of what I have heard here today is true, there is no pardon possible.» There was a pardon, as I said, but things were known finally” (Valenzuela 1996, 92; ‘Alguien tuvo la idea de invitar a Borges a presenciar uno de los juicios [en contra de los generales y aquellos condenados por tortura]. Al entrar, un periodista [...] le preguntó, «¿Cree que deberían ser perdonados? ¿Cree que deberíamos perdonar a las fuerzas armadas?» Él contestó, «Sí, creo que el perdón es una herramienta grande, humana, y debemos usarla. Debemos perdonar incluso a los culpables». Más tarde, cuando salió, le volvieron a hacer la misma pregunta, y él dijo, «No, si una décima parte de lo que he escuchado hoy es verdad, no hay perdón posible». Hubo un perdón, tal como dije, pero las cosas por fin se supieron’).

Quien se obligue externamente a escribir una obra literario-política, sin que su necesidad sea vital, entrañable, caerá en productos híbridos, tediosos, maniqueístas, que poco o nada beneficiarán el mensaje político que intentan transmitir, por la sencilla razón de que no cumplirán la condición previa de existir como arte. Quizá el único camino para llegar a una obra artística de dimensión política, sea precisamente el inverso: es decir, que la injusticia social, la enajenación, el atraso de los pueblos subdesarrollados, provoquen tal conmoción en el artista, que éste sienta el impulso interior de incorporar esos temas a su quehacer artístico (1977, 128).

Los autores aquí escogidos, a nuestro juicio, crean sus obras a raíz de esa necesidad vital y la impotencia que experimentan al presenciar los abusos que solo saben calmar a la hora de usar su arma, la palabra. Para Hannah Arendt

to be political, to live in a *polis*, meant that everything was decided through words and persuasion and not through force and violence. In Greek self-understanding, to force people by violence, to command rather than persuade, were prepolitical ways to deal with people characteristic of life outside the *polis*²⁷⁴ (1998, 26-27).

Es decir, el hecho de politizarse se opone a la fuerza y a la violencia, que encarna la forma menos avanzada de la interacción humana. Si ya los griegos eran conscientes de este hecho, ¿por qué aún hoy en día no hemos sido capaces de basar la convivencia en la comunicación y la palabra? Los escritores encarnan este espíritu pacífico con su intento de civilizar el mundo mediante el *logos*, esto es, la palabra razonada o el discurso. Y algunos manifiestan que el quehacer de un escritor es inseparable de la política, y aunque casos como el más arriba mencionado desmienten esta teoría, estamos de acuerdo en que es difícil desentenderse en un mundo politizado del todo de este aspecto. Valenzuela lo explica por el hecho de que “the world breathes politics, eats politics, defecates politics”²⁷⁵ (1996, 85), y propone que el truco está en que el escritor no escriba

²⁷⁴ ‘ser político, vivir en una *polis*, significaba que todo se decidía mediante palabras y la persuasión y no mediante la fuerza y la violencia. En el autoconocimiento griego, forzar a las personas mediante la violencia en lugar de persuadirlos eran modos prepolíticos de tratar a la gente, característicos de la vida fuera de la *polis*’.

²⁷⁵ ‘el mundo respira política, come política, defeca política’.

directamente sobre la política pero nunca pierda el contacto, estando siempre políticamente alerta. Además, expone una idea central: la literatura no debe “solucionar” algo, no es la tarea del escritor ponerse los zapatos de los políticos para encontrar una respuesta a los problemas mundiales, sino que su labor es perturbar y agitar las ideas para impedir su estancamiento, porque “it is precisely at these crosswaters where it becomes necessary to have a lucid ideology as a base from which problems may be focused on, exploring new options”²⁷⁶ (1996, 87). Según la escritora, la esencia de la nueva novela latinoamericana tuvo su origen en la fusión del concepto de Borges, “art for art’s sake”²⁷⁷ (1996, 88), y el de Sábato, “committed literature”²⁷⁸ (1996, 88).

Este bloque se divide en cuatro apartados que se ocupan de las dictaduras del siglo XX en Chile, Argentina y la República Dominicana y, como contrapunto político a estas dictaduras, de la Revolución mexicana y cubana. El primer apartado (*cfr.* III.2.1) examina, a través de *Ardiente paciencia* e *Il postino*, el momento histórico en el que se propone a Pablo Neruda como candidato a la República en 1969 y termina con el golpe de estado –con fechas alteradas en la película–; la opresión durante la dictadura de Pinochet en *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* basado en el documental *Acta general de Chile*; el final de la dictadura que se consiguió mediante el plebiscito democrático plasmado en *El plebiscito y NO*; y, finalmente, la problemática de la transición a la democracia con *La muerte y la doncella*. El segundo apartado (*cfr.* III.2.2.) se ocupa de la historia de Argentina desde el año 1957 con *Operación Masacre*; el enfrentamiento de los peronistas de izquierda y derecha en *No habrá más penas ni olvido*; la denuncia pública de Rodolfo Walsh en la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”; la paranoia y vigilancia durante la *guerra sucia* en los dos dobles de *Hay unos tipos abajo*, *Últimos días de la víctima*; la guerra de las Malvinas en *Los chicos de la guerra*; y la incorporación de la poesía en el cine como recuperación de la memoria histórica en *El lado oscuro del corazón*. El tercer apartado (*cfr.* III.2.3.) enfoca la dictadura de treinta años bajo Trujillo en la República Dominicana, retratada en *La fiesta*

²⁷⁶ ‘es justamente en estas contracorrientes donde se hace necesario tener una ideología lúcida como base desde la que enfocar los problemas y explorar nuevas opciones’.

²⁷⁷ ‘el arte por el arte’.

²⁷⁸ ‘literatura comprometida’.

del Chivo. El último apartado (cfr. III.2.4) repasa la Revolución mexicana y la institucionalización de la misma en *Arráncame la vida*; la concienciación temprana de Ernesto “Che” Guevara en *Diarios de motocicleta* y los diarios autoficcionales de Wendy Guerra en *Todos se van*; y, por último, la adaptación *Fresa y chocolate* de Gutiérrez Alea como director cubano por excelencia, que enfoca el problema de la intolerancia hacia la homosexualidad en la Revolución cubana.

III.2.1. UN RECORRIDO POR LA DICTADURA CHILENA

III.2.1.1. NERUDA POR SKÁRMETA. SKÁRMETA POR RADFORD

*Aparecen los desaparecidos.
Los muertos salen de sus tumbas.
Los aviones vuelan hacia atrás.
Los “rockets” suben hacia los aviones.
Allende dispara. [...]
La Moneda se reconstituye íntegra.
Su cráneo se recompone.
Sale a un balcón.
Allende retrocede hasta Tomás Moro.
Los detenidos salen de espaldas de los estadios.
11 de Septiembre.
Regresan aviones con refugiados.
Chile es un país democrático.
Las fuerzas armadas respetan la constitución.
Los militares vuelven a sus cuarteles.
Renace Neruda.
Gonzalo Millán*

Cuando Skármeta esbozó a principios de los años setenta una novela épica de quinientas páginas sobre su admirado poeta Pablo Neruda, no se imaginaba la larga génesis que le esperaba a su obra *Ardiente paciencia*. Exiliado en Berlín, retomó unos trece años después la labor y redujo el volumen –a un cuarto de la versión primigenia–, manteniendo, según él, solo lo esencial, porque “when you look at reality from a distance, you can see things much more clearly and that enabled me to write such a novel”²⁷⁹ (Skármeta en Colville 1992, 35). Antes de que el británico Michael Radford dirigiera su

²⁷⁹ ‘cuando miras la realidad con distancia, puedes ver las cosas mucho más claras y eso me permitió escribir una novela como esta’.

versión italiana con tintes *hollywoodienses* bajo el título *Il postino* en 1994, ya contaba con una versión filmica del propio Skármeta titulada *Ardiente paciencia*²⁸⁰. La nueva versión, en la que Massimo Troisi hace del cartero, fue nominada al Óscar a la mejor película en 1996; también se reedita la novela original, con el nuevo título *El cartero de Neruda*. En el ínterin de las dos películas, así como después de la última, las interpretaciones teatrales abundaron –y lo siguen haciendo– por varios continentes²⁸¹.

Todas las variantes versan sobre la amistad que Pablo Neruda forja con un cartero, que, a raíz del acercamiento al poeta, descubre la poesía, el amor y la política. La versión skarmetiana no es, en realidad, una adaptación de la obra literaria al cine, puesto que, a pesar de que Skármeta toma la idea de su novela, escribe un guion para posteriormente reconvertirlo en novela. Aunque esta tiene lugar en Chile y la película se rueda en Portugal –con actores chilenos exiliados–, el espacio ficcional sigue siendo el país natal de Skármeta. En la adaptación italo-franco-belga, en la que se centra este capítulo, en cambio destacan diversos cambios en relación a la obra original. La novela en sí ya adapta –traslada– los poemas nerudianos de su soporte original a otro, y con el film se *readaptan*. En este proceso, se pierde gran parte de la esencia del libro y, a nuestro parecer, hasta se podría hablar de cierta degradación, ya que la película termina siendo mucho más comercial a expensas de, sobre todo, generar conciencia política²⁸². El gran éxito que trajo consigo la película no se debería vincular solamente a la calidad filmica, sino también a múltiples factores externos. Para empezar, la promocionó una gran distribuidora –

²⁸⁰ “*Ardiente paciencia* ha experimentado en manos de su autor las trasmutaciones de género que hace posible la era de la tecnología y de la globalización. Se dio a conocer como un libreto radial que se transmitió a varios países de la comunidad europea; poco después, en 1983 debutó como obra teatral en Berlín, traducida al alemán; unos meses más tarde se estrenó en Caracas el largometraje, dirigido por el propio Skármeta, y obtuvo tanto el premio del jurado como el premio del público en el V Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz y en el IX Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, así como premios a la mejor película extranjera en Burdeos, París y Alemania; en 1985 se publicó como novela, que ha sido traducida a alrededor de una veintena de idiomas” (Gordils 2001, 340).

²⁸¹ La más reciente que merece la pena destacar fue estrenada en 2010, en la ópera de Los Ángeles, por Daniel Catán. En ella Plácido Domingo encarna a Neruda, y como dice el propio actor: “La historia que él [Skármeta] creó, de un ficticio joven cartero que se hace amigo del gran poeta, se ha convertido en una de las óperas más exitosas y poderosas en épocas recientes” (en Morales, 2011).

²⁸² No lo ve así el propio Skármeta que, en cambio, alaba la versión radfordiana: “Muchas veces los periodistas me han preguntado cuál es la principal diferencia entre mi película *Ardiente paciencia* e *Il Postino* [...]. Mi respuesta estándar es: «La mía es la obra de un escritor que hace un film; la de Radford, la de un director que sabe lo que está haciendo»” (Skármeta 2004, 53).

Miramax—, con una campaña extensa que incluyó hasta discos con la poesía de Neruda grabada por estrellas del pop²⁸³. Sin embargo, solo empezó esta repercusión después de un triunfo inesperado en Italia. Este, a su vez, se basó, por una parte, en la participación de Troisi, actor principalmente cómico y con gran fama en su país natal²⁸⁴, y, por otra, en su muerte, que sucedió justamente doce horas después de rodar la última toma de *Il postino*. Antes de empezar el rodaje ya sabía que estaba enfermo, pero “mai, neanche per un istante, gli era venuto in mente di lasciare il set e interrompere il film. Anche perché *Il postino* era veramente il suo film. Si era innamorato del romanzo di Skàrmeta [sic] alla prima lettura”²⁸⁵ (Fusco 1994, 6). Así, cuando su amigo y director de la película le propuso detener la filmación por su salud, la respuesta fue un rotundo “no”. Radford cuenta diecisiete años después:

[...] at the end, when I had finished shooting, he told me [he] had an appointment at Harefield hospital for a new heart the following day. Then he said to me: “You know, I don’t really want this new heart. You know why? Because the heart is the centre of emotion, and an actor is a man of emotion. Who knows what kind of an actor I’m going to be with someone else’s heart beating inside me?” He never made it: “I heard of his death on the radio the next day”²⁸⁶ (Radford 2011).

Su repentina muerte, por tanto, influyó en el revuelo periodístico del que fue objeto el film, sus seguidores acudieron fielmente al cine, y este éxito aseguró el triunfo en América, donde fue recibida con grandes elogios, mientras que la producción independiente de Skàrmeta ni llegó a tener la oportunidad de recibir críticas allí. Para la industria del entretenimiento la película tenía todo lo necesario: amor, amistad, poesía,

²⁸³ “La elaboración de un CD con lecturas de su poesía por artistas como Sting y Madonna, fueron elementos de la campaña al *Óscar* que crearon cierto culto alrededor del filme” (Rix 1999, 30).

²⁸⁴ Uno de los indicios es que según un estudio de la Federación Psicológica Italiana en 1997 ya conformaba un mito para los jóvenes italianos (VV.AA. 1997).

²⁸⁵ ‘nunca, ni siquiera durante un instante, se le había ocurrido dejar el *set* e interrumpir la película. También porque *Il postino* era realmente su película. Se había enamorado de la novela de Skàrmeta con la primera lectura’.

²⁸⁶ ‘al final, cuando había terminado el rodaje, me contó que tendría una cita el día siguiente en el hospital Harefield para que le dieran un corazón nuevo. Entonces me dijo: “Ya sabes, en realidad no quiero ese corazón nuevo. ¿Sabes por qué? Porque el corazón es el centro de las emociones, y un actor es un hombre de emoción. ¿Quién sabe qué tipo de actor seré con el corazón de otro latiendo dentro de mí?” No llegó a experimentarlo: “Supe, por la radio, de su muerte al día siguiente”’.

un poco de historia y un final trágico. Los paisajes idílicos de Salina transmitieron el encanto mediterráneo y aunque Mario, el cartero, tiene que morir, con la vuelta de Neruda sobrevive –aparentemente– la idea de la amistad imperecedera. Sin embargo, ese idilio eclipsa la faceta más interesante y más visceral de la novela en su correlato filmico: el golpe de estado de Pinochet y, con él, el final de la poesía con Neruda como poeta por antonomasia. La muerte del cartero en la película –durante una manifestación comunista en la que iba a leer un poema dedicado a Neruda– es poco verosímil, mientras que su muerte en el libro –desaparece acompañado por la policía– tiene un profundo significado si pensamos en los miles de personas que “desaparecieron” durante la dictadura chilena. Skármeta logra que esta acusación no se encuentre en un primer plano, sino que introduce el tema con sutileza; el lector no atento podría incluso pensar que al final simplemente se trata de un interrogatorio policial. Sin embargo, el autor nos da la pista en el prólogo, en el que cuenta que almorzó con Beatriz –la mujer de Mario– “varias veces durante sus visitas a los tribunales” (Skármeta 1985, 12). La desaparición de la opresión de la dictadura de Pinochet, y la denuncia del mismo, les vino muy bien a las industrias estadounidense y chilena, ya que hubiese generado un conflicto no querido: como ocurrirá con *La muerte y la doncella*, que sí denuncia abiertamente –en este caso– la posdictadura y tuvo un éxito mucho menor en Chile a pesar de los halagos de la crítica (McClennen 2000). Esta obra, como se verá, deja al espectador consternado ante la situación política mientras que *Il postino* permite cierta amnesia histórica y el recuerdo de un momento feliz del poeta –justo cuando podía volver a su país–.

Para que todo ello fuera posible, también tuvieron que cambiar la ambientación cronológica. Mientras que el libro se desarrolla desde 1969 hasta 1973²⁸⁷, la película transcurre de 1949 a 1952²⁸⁸ con un epílogo varios años después, cuando Neruda vuelve a visitar la isla. Los productores eligieron esas fechas porque les permitían llevar la acción a Italia, dado que, en efecto, Neruda se refugió en Capri durante su exilio político, una alteración de la cronología real que cubre, ciertamente, esta interesante cuestión. Se

²⁸⁷ Estas fechas comprenden el intervalo de tiempo desde que nombran a Neruda candidato para presidente de la República –aspiración a la que renuncia para dejar paso a la candidatura de Allende– hasta el golpe de estado de Pinochet.

²⁸⁸ Aquí se trata del tiempo que Neruda pasa exiliado en diversos países.

introduce, por ejemplo, la noticia de la difusión clandestina de su *Canto general* por amigos chilenos, que le envían una cinta en la que le cuentan los acontecimientos al poeta: se podría ver cierta identificación entre Skármeta en 1985 y Neruda en 1950 cuando los dos escriben desde el exilio en Europa²⁸⁹. Rix apunta con respecto a este cambio: “El intento de dar coherencia histórica y contexto político a un filme cuya fuerza reside en su capacidad de crear una fábula sencilla pero bella es un fallo más comprensible que lamentable; se han mezclado géneros incompatibles” (1999, 34).

Otro aspecto que se pierde en la adaptación es la amistad con el cartero, que en el libro parece creíble, pero aquí resulta un tanto inverosímil, y da incluso la sensación de que Neruda se aprovecha de Mario, puesto que a su vuelta a Chile ni siquiera le envía personalmente una carta, sino que su secretario le encarga al cartero que mande las pertenencias del poeta. El intento desolado de Mario de grabar impresiones de la isla –y, por tanto, de la amistad de los dos– para hacerle recordar a Neruda sus tiempos en aquel idilio isleño, todavía puede convencer al espectador; no así la vuelta de Neruda después de tantos años sin haber dirigido ni una palabra a su entonces tan querido amigo²⁹⁰. La alteración de la linealidad temporal también elimina necesariamente la entrega del premio Nobel a Neruda. El origen del título del libro está justamente tomado de un verso de Rimbaud que Neruda cita en su discurso de recepción:

‘Al amanecer, armados de una ardiente paciencia, entraremos a las espléndidas ciudades’. Yo creo en esa profecía de Rimbaud, el vidente. Yo vengo de una oscura provincia de un país separado de los otros por la tajante geografía. Fui el más abandonado de los poetas y mi poesía fue regional, dolorosa y lluviosa. Pero tuve siempre la confianza en el hombre. No perdí jamás la esperanza. Por eso he llegado hasta aquí con mi poesía y mi bandera (Skármeta 1985, 106).

²⁸⁹ Mientras que el exilio de Skármeta se debía a que había huido de la dictadura de Pinochet, Neruda tuvo que salir de Chile por la persecución política que ejercía sobre él el gobierno de González Videla por formar parte del Partido Comunista.

²⁹⁰ Aquí asistimos, además, a un cambio de roles de la novela a la película: mientras que en aquella es Neruda quien pide y, por tanto, instruye a Mario que le grabe sonidos de su patria porque él, lejos en París, siente tanta melancolía por sus olas, su viento, sus campanas, etc., en la segunda es el cartero quien busca convencer de alguna manera al poeta de que su isla merece ser recordada y promociona su belleza. Por tanto, la idea de la melancolía por la esencia etérea-poética que nos transmite Skármeta –alguien que ha sufrido el exilio de primera mano– se pierde en la versión cinematográfica.

En la película, en cambio, el poeta solo dice que no cree que le vayan a dar el premio Nobel porque hay otros aspirantes con más posibilidades. El “cambio” de título ha creado cierta polémica entre los críticos, así cita McClennen a Skármeta diciendo que “the original title was too abstruse: «Burning patience is a beautiful concept (it comes from Rimbaud and Neruda) but it is a confusing title.» [...] It would venture that at some level Skármeta is hinting the inability of contemporary mass culture to appreciate the title’s reference”²⁹¹ (McClennen 2000). Sin embargo, puesto que ni siquiera aparece la escena que dio título a la obra original, a nuestro parecer, el cambio no se basa en esta razón. Además, no se debería olvidar que el libro se tradujo al italiano justamente con el título *Il postino*.

Sin duda, Troisi y Noiret llevan a cabo su papel con excelencia, sobre todo Troisi entenece al público sentimental con su carisma napolitano, y también se logra transmitir la enseñanza de cómo escribir poesía, haciendo especial hincapié en las metáforas, al igual que en el libro, pero “su supuesta militancia política-poética [no tiene] la verosimilitud de la versión original” (Rix 1999, 28). Desafortunadamente, la industria ha alterado esta novela chilena, y ahora gana el mercado. Sin embargo, parece un tanto dura la siguiente crítica de McClennen:

By ignoring this aspect [the Nobel price speech] of Neruda’s life, the film overemphasizes Neruda as a sensual and romantic man interested in his own pleasure. The man who connected poets with workers and believed that poetry was a political act is absent from the 1995 film. His replacement is frivolous and lacks the sense of solidarity that characterizes Neruda’s dream of a place where all can find dignity – with the help of poetry. In this sense, the film represents a neo-liberal Neruda whose poetry has gone from political to pop through mass marketing and the replacement of social commitment with artistic aura²⁹² (2000).

²⁹¹ ‘El título original era demasiado abstruso: «Ardiente paciencia es un concepto hermoso (viene de Rimbaud y de Neruda), pero un título que desorienta.» [...] Significaría que hasta cierto punto Skármeta insinúa la incapacidad de la cultura contemporánea de masas de apreciar la referencia del título’.

²⁹² ‘Ignorando este aspecto [el discurso de la entrega del premio Nobel] de la vida de Neruda, la película enfatiza en exceso la descripción de Neruda como un hombre sensual y romántico, interesado en su propio placer. El hombre que conectó poetas con trabajadores y creyó que la poesía era un acto político está ausente en la película de 1995. Su sustituto es frívolo y carece del sentido de solidaridad que caracteriza el sueño nerudiano de un lugar en el que todos pueden encontrar dignidad –con la ayuda de la poesía–. En este

Ciertamente no se refleja la faceta política de Neruda de manera adecuada al tratarse de un poeta con mucha conciencia socio-política, ni la importancia que Skármeta da en el libro a la circunstancia chilena de principios de los años setenta. Para el autor no fue un simple contexto casual, sino el marco imprescindible de la historia. Así encontramos al comienzo del libro la cuestión sobre la posible candidatura de Neruda a presidente, contándole a Mario las “malas noticias” (Skármeta 1985, 36) de que le “ofrecen ser candidato a la Presidencia de la República” (1985, 36). Sigue haciendo mención a la renuncia a favor de Allende y del resultado de que este “había ganado las elecciones en Chile como el primer marxista votado democráticamente” (1985, 70). El libro cierra con la llegada de las tropas a San Antonio, el registro domiciliario de la casa del poeta, y con un “tránsito de aviones y helicópteros que había conseguido ya el exilio de las gaviotas y los pelícanos” (1985, 121). Como las aves, también Neruda se rinde ante la (no) perspectiva de su país, que expresa de manera metafórica: “si vieras qué viento gélido me sopla en los huesos” (1985, 124). La simbólica muerte de Neruda pocos días después del golpe y la detención de Mario, con el final abierto que interpretamos como el comienzo de su desaparición y la lucha de su mujer por buscarlo, nos deja justamente en el germen de los trágicos años que están por venir.

III.2.1.2. EL ENCUENTRO DE MIGUEL LITTÍN Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

*Retornarán los libros, las canciones
que quemaron las manos asesinas.
Renacerá mi pueblo de su ruina
y pagarán su culpa los traidores.*

Pablo Milanés, “Yo pisaré las calles nuevamente”

Doce años después del golpe, aparece *Acta general de Chile* de Miguel Littín, producida para la televisión en cuatro horas de duración y para el cine en una versión

sentido, la película representa un Neruda neoliberal cuya poesía ha pasado de política a *pop* mediante el mercado de masas y la sustitución del compromiso social por un aura artística’.

reducida de dos²⁹³—. En este documental se basa *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* de Gabriel García Márquez, primero publicado en prensa y luego recopilado en forma de libro— sobre la realización de la película. No es una adaptación como la hemos venido entendiendo en los casos anteriores, sino que se trata aquí de un reportaje sobre la aventura clandestina²⁹⁴ que vivió Littín en Chile a principios de 1985 con el objetivo de filmar “la realidad de su país después de doce años de dictadura militar” (García Márquez 1986, 7). Una vez concluido su viaje, se encuentra con García Márquez en Madrid y acepta “un interrogatorio agotador de casi una semana, cuya versión magnetofónica duraba dieciocho horas” (1986, 7), con el fin de conservar la aventura detrás de la del film que “corría el riesgo de quedarse inédita” (1986, 7). Aunque se trata de un reportaje, el lector se hallará preso de la historia, como si se tratara de una obra de ficción, y además la película de Littín no es “solo” un documental, sino que tiene un aliento de película *real*, por el uso del lenguaje cinematográfico. Hacer que un reportaje sea bueno —esto es, lograr llegar a la conciencia de los espectadores sin poder recurrir a las trampas de la ficción— es una empresa muy difícil, ya que, como nos plantea el propio autor:

lo malo es que en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los datos verídicos. En la ficción, en cambio, un solo dato real bien usado puede volver verídicas las criaturas más fantásticas. La norma tiene injusticias de ambos lados: en periodismo hay que apegarse a la verdad, aunque nadie la crea, y en cambio en literatura se puede inventar todo, siempre que el autor sea capaz de hacerlo creer como si fuera cierto (García Márquez 1981, 11).

No es la primera vez que García Márquez se atreve con el periodismo literario: ya lo hizo muchos años antes, en 1955, con *Relato de un naufrago*. Como apunta Lluís Albert Chillón, de especial interés es la técnica adoptada por el escritor, esto es, entrevistar durante largas horas y días al personaje en cuestión y luego relatar la historia desde el

²⁹³ Todos los comentarios y citas se harán con respecto a la versión más completa de cuatro horas que se divide en cuatro partes.

²⁹⁴ El director figuraba en “una lista de cinco mil exiliados con prohibición absoluta de volver a su tierra” (García Márquez 1986, 7) y a pesar de esta proscripción se quedó durante seis semanas.

punto de vista de un narrador-protagonista en primera persona (Chillón 1993, 160). Habiéndose demostrado como una manera muy cercana y directa de reproducir los acontecimientos, de nuevo en *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* presenta el mismo recurso: “he preferido conservar el relato en primera persona, tal como Littín me lo contó, tratando de preservar en esa forma su tono personal –y a veces confidencial–, sin dramatismos fáciles ni pretensiones históricas”²⁹⁵ (García Márquez 1986, 8). Sin embargo, añade que el lector no debe perder de vista que aun fingiendo ser Littín el que narra es inevitable que esté escrito siguiendo el estilo del propio autor: “pues la voz de un escritor no es intercambiable, y menos cuando ha tenido que comprimir casi seiscientas páginas en menos de ciento cincuenta” (1986, 8). En este sentido podríamos argüir que se parece mucho al documental de Littín: también aquí es el director quien nos guía por ciudades, campo, es quien entrevista, está presente en muchos planos y, sobre todo, transmite gran parte de la historia chilena y otros apuntes desde la voz en *off* que no es otra que su voz real²⁹⁶.

La película difiere de muchas otras aquí tratadas –y también de las que siguen– puesto que no se intenta en primera instancia deleitar al público, entretener –aunque haya en el fondo intenciones más allá de esto–, sino que por su naturaleza de documental se trata de un tipo de cine didáctico y políticamente comprometido desde el primer instante hasta el último. Aun cuando escritores como Fernando Vallejo y Ariel Dorfman intentan concienciar al pueblo, o a la comunidad internacional para que cambien su *actitud indiferente* frente a la transición o a la violencia experimentada en los países de América Latina, y para ello revelan problemas, ponen el dedo en la llaga o advierten la situación precaria; para Littín se trata solamente de descubrir las atrocidades y el horror de vida en la que se encuentra Chile, con el fin de mostrar al mundo exterior que tal situación no puede continuar. Su ánimo no está en lo artístico –aunque lo alcanzará sin perseguirlo–, sino en el compromiso político con el pueblo chileno. Es algo que casi nadie habría sido capaz de hacer: infiltrarse en un país del que se está exiliado, permanecer allí, correr los

²⁹⁵ Igual que Skármeta, García Márquez prefirió optar por la esencia del relato en lugar de extenderse para retener cada pequeño detalle.

²⁹⁶ El uso de la voz en *off* le da una estructura al documental que ayuda al espectador a seguir el hilo sin perderse, a pesar de su larga extensión.

riesgos que inevitablemente esto acarrea para finalmente componer un testimonio completo de la situación atroz del país en cuestión. Esto hace de la obra de Littín un verdadero logro. Él, muy modestamente, dice: “este no es el acto más heroico de mi vida, sino el más digno” (García Márquez 1986, 8), a lo que añade García Márquez, “así es, y creo que es su grandeza” (1986, 8).

Mientras que la película despliega la situación actual de Chile, sin reparar apenas en las dificultades que han tenido que superar Littín y sus equipos, el libro cuenta la historia que hubo detrás, pero siempre de la mano de la narración fílmica; por ejemplo, en los dos medios se informa sobre los brotes de protestas o la frase emblemática de Pinochet: “Si esto sigue así tendremos que hacer un nuevo once de septiembre” (García Márquez 1986, 17). El texto explica cómo ha podido entrar a Chile a pesar de estar exiliado —una pregunta que se hace inmediatamente el espectador del documental—: cambiando su identidad con un pasaporte falso, ropa diferente, maquillado hasta ser irreconocible y acompañado incluso por una esposa inventada. Para ser creíble tuvo que llevar a cabo un pequeño cambio de personalidad, es decir, en cierto modo “tenía que resignarme a dejar de ser el hombre que había sido siempre, y convertirme en otro distinto, insospechable para la misma policía represiva que me había forzado a abandonar mi país e irreconocible aún para mis propios amigos” (García Márquez 1986, 12-13). Es decir, someterse al destino de tantos chilenos —esconder su propia identidad para poder sobrevivir— que Littín había logrado evitar mediante el exilio. Ahora ya no podía escapar de ese cambio de personalidad, por fidelidad a su causa y la de tantos otros; por ende, sentía en su propio cuerpo lo que debían de sufrir los chilenos represaliados día a día.

Para poder grabar suficiente material, y por si acaso alguno de los equipos tenía algún problema, llevó tres equipos consigo²⁹⁷, ninguno con conocimiento de la existencia de los otros dos. En el libro la necesidad de organización y coordinación es muy obvia, y también las dificultades con las que se topan los tres equipos y el peligro que corren,

²⁹⁷ “Uno italiano, uno francés, y uno de cualquier nacionalidad europea pero con credenciales holandeses. Todos legales, con permisos legítimos y con la protección ordinaria de sus embajadas. El equipo italiano, dirigido de preferencia por un periodista, tendría como cobertura la filmación de un documental sobre la inmigración italiana en Chile, con un énfasis especial en la obra de Joaquín Toesca, el arquitecto que construyó el Palacio de la Moneda. El equipo francés debería acreditarse para hacer un documental ecológico sobre la geografía chilena. El tercero iba a hacer un estudio sobre los últimos sismos” (García Márquez 1986, 11-12).

mientras que en la película casi parece que se hubiese grabado desde una burbuja segura, ya que por el objetivo del documental no importaba tanto la aventura de ellos en Chile, sino que primaba la necesidad del pueblo de manifestarse, la necesidad de hacer *oficiales* los crímenes de la dictadura, de transmitir a otros la existencia de los movimientos de oposición y su labor, resumiendo: hacía falta un grito público internacional. Y este grito ha sido fortalecido en buena medida por el libro de García Márquez:

Probablemente el film de Littín fue el que más publicidad internacional obtuvo debido al libro de Gabriel García Márquez [...] y a que los personeros de la dictadura demostraron un gran malestar por el ingreso al país de uno de los artistas más revulsivos para el régimen (Campo 2010).

El primer choque para Littín y su equipo es la aparente despreocupación del gobierno por controlar a la población: “no encontraba por ninguna parte el aparato armado que yo había supuesto, sobre todo en aquella época, bajo el estado de sitio” (García Márquez 1986, 25), cuenta en el libro. En la película vemos esta supuesta tranquilidad a través de imágenes de Santiago de Chile que no dan al espectador la impresión de hallarse frente a un país oprimido. La intención de Littín había sido filmar y divulgar el fracaso de la dictadura con imágenes contundentes, sustanciosas, pero su idea principal de tener “la prueba” inmediata pronto se convirtió en “una franca desilusión” (1986, 27). Sin embargo, no desiste y detrás de la apariencia halla el verdadero estado del país:

A medida que nos acercábamos al centro de la ciudad desistí de mirar y admirar el esplendor material con que la dictadura trataba de borrar el rastro sangriento de más de cuarenta mil muertos, dos mil desaparecidos y un millón de exiliados. En cambio, me fijaba en la gente, que andaba con una prisa inusitada, tal vez por la proximidad del toque de queda. [...] Nadie hablaba, nadie miraba en ninguna dirección definida, nadie gesticulaba ni sonreía, nadie hacía el menor gesto que delatara su estado de ánimo dentro de los abrigos oscuros, como si todos estuvieran solos en una ciudad desconocida. Eran rostros en blanco que no revelaban nada. Ni siquiera miedo²⁹⁸ (1986, 28-29).

²⁹⁸ También en la película encontramos el correlato de esta impresión: “De pronto, con nitidez pavorosa, empieza a aparecer la verdadera faz de la ciudad oculta, Santiago de Chile, el país del agobio, el país de la sonrisa ausente, el país muerto, el país de la guerra subterránea” (Littín 1986, I, 01:53).

Esta preocupación será una constante tanto en el libro como en la película; tal vez apoyada en la idea de que si alguien ve en seguida la miseria a la que está sometida la población por culpa de la dictadura, es mucho más fácil para la comunidad internacional tomar conciencia y actuar en contra del régimen. Cuando comparte su visión de la tranquilidad aparente con los dirigentes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez en el documental, ellos explican la intencionalidad del gobierno dictatorial y confirman que efectivamente solo es una apariencia:

LITTÍN: Se ve una ciudad aparentemente tranquila, ¿verdad?

DIRIGENTE DEL FPMR: No puede haber un Chile en paz, [...] tranquilo, [...] feliz, con el hambre, con la miseria, con la humillación, con la tortura, con los desaparecidos. Esta aparente tranquilidad que ha habido en estos meses del año ochenta y cinco es básicamente un salto enorme que se está gestando, Santiago, la ciudad, el resto del país, son un volcán oculto que está a punto de estallar (Littín 1986, III, 41:10).

Del mismo modo, nos cuenta en el libro que más tarde descubrió por sí mismo que “la escasez de fuerza pública en las calles era una pura ilusión para recién llegados” (García Márquez 1986, 42). Y que, por el contrario, a todas horas y en todas las estaciones principales del metro había “patrullas de choque escondidas [...] y camiones provistos de mangueras de agua a alta presión en las calles laterales, listos para reprimir con una saña brutal cualquier brote de protesta de los tantos intempestivos que ocurren a diario” (García Márquez 1986, 42). Esos mismos camiones —en acción— se verán múltiples veces a lo largo del documental.



Fig. 68-69. El documental recoge la represión con, por ejemplo, imágenes en las que estos camiones utilizan las mangueras de agua (Littín 1986, IV, 54:59 y 55:04).

Este conocimiento de fuerzas escondidas y una supervisión en todo momento es una de las razones por las que los chilenos se han alejado unos de otros; porque en lo público nunca se sabe quién puede ser amigo o enemigo. Además, la dictadura hizo que el abismo entre las capas sociales creciera y se notaran cada vez más en cada ámbito de la vida las diferencias entre el pobre y el rico. Así lo cuenta Ricardo Lagos, del Partido Socialista, en una entrevista en el documental: “se ha producido un profundo abismo, en lo económico y en lo social” (Littín, 1986, I, 05:54), pero opina con esperanza que los chilenos tienen bastantes fuerzas para superar el trauma. Esa pobreza la muestra Littín, especialmente, en las ciudades y el campo lejos de Santiago de Chile, ya que es allí donde más se nota el efecto que ha tenido el golpe de estado para la población.

En el tren a Concepción, en ambos soportes se acuerda de Neruda y un verso de sus odas: “En todas partes pan, arroz, manzanas; en Chile, alambre, alambre, alambre”²⁹⁹ (García Márquez 1986, 69; Littín 1986, III, 03:30). Esta miseria se ilustra con las crueles imágenes de Valparaíso, donde la voz en *off* cuenta que “más arriba, las poblaciones, los cerros que son los dormitorios para los pobres (*niño jugando en el campo*), mientras más se sube, más miseria, arriba la vida es dos veces más dura, más difícil”³⁰⁰ (Littín 1986, III, 11:42). Entre los entrevistados se encuentran en igual medida campesinos, políticos, jóvenes, viejos, personas en situaciones económicas tanto estables como inestables. Esta forma de radiografiar la sociedad entrevistándola y exponiendo las opiniones dispares³⁰¹ permite al espectador formarse una imagen completa de cómo está el país y cuáles son las necesidades y deseos de sus residentes.

Se podría decir que lo que reivindican casi todos es un cambio de gobierno para que este sea legítimo y democrático. Incluso ha encontrado antiguos miembros de organizaciones estatales que se han dejado entrevistar y por tanto han llegado a admitir de primera mano los crímenes del estado. Por ejemplo, el antiguo jefe del Servicio de Inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile revela y admite todo tipo de torturas y

²⁹⁹ La versión original dice: “En otras partes pan,/ arroz, manzanas.../ en Chile, alambre, alambre...” (Neruda 1998, 13)

³⁰⁰ Aquí ocurre lo mismo que en *La virgen de los sicarios* (*cfr.* III.1.3.1.) donde cuando más se sube hacia arriba, más dura se hace la vida de los residentes.

³⁰¹ Incluso la ex ministra de Defensa ofrece su opinión y afirma que no hubo crímenes no perseguidos a pesar de que firmó la impunidad para los primeros cinco años de dictadura.

procedimientos para conseguir que el pueblo callara y que no hubiese ningún levantamiento:

Presencié las torturas que se llevaban a cabo en los recintos secretos en los cuales trabajaba. [...] El trabajo en general dentro de los aparatos de seguridad es tratar de silenciar por todos los medios cualquier tipo de oposición que exista o un brote de oposición al régimen del general Pinochet. Esto consistía en tratar de quebrar moral, psique y la vida de las personas. [...] Un sospechoso era seguido durante semanas por un equipo especializado en los cuales estaba yo. Haciendo seguimiento, fotografías de los contactos que él tenía con otros compañeros dentro de su partido. Posteriormente eran detenidos, se les entregaba al equipo de interrogadores, con los antecedentes que ya se tenían de esta persona, ellos lo interrogaban bajo tortura con electricidad de las partes sensibles del cuerpo, golpes de pie y puño, eran colgados de las manos por esposas hasta que las personas cooperaban o decían lo que queríamos, no cooperaban sino que decían lo que queríamos saber para seguir el circuito este con otra persona, con otro sospechoso (Littín 1986, I, 31:08).

La entrevista, tal vez, más interesante y más difícil de llevar a cabo –según narra Littín en el libro– fue con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Por su ilegalidad y la necesaria precaución de la organización se desarrolló en secreto después de muchas dificultades para establecer el lugar y momento óptimos del encuentro. El grupo está

integrado casi en su totalidad por miembros de una generación que apenas salía de la escuela primaria cuando Pinochet asaltó el poder. Se ha declarado partidario de la unidad de todos los sectores de oposición, para el derrocamiento de la dictadura y el regreso a una democracia que le permita al pueblo chileno decidir con una autonomía integral su propio destino (García Márquez 1986, 93-94).

Ellos mismos cuentan que nació a raíz de una discusión y el análisis de varios compañeros que llegaron a la conclusión de que “en Chile había un vacío en la lucha del pueblo y este vacío consistía fundamentalmente en la no presencia de un brazo armado de este pueblo cuando este se había enfrentado a un enemigo que lo obliga justamente a

ir a ese terreno, al militar” (Littín 1986, III, 41:50). Cuando Littín toca la ilegalidad en la que se encuentran, ellos explican el absurdo de proclamarlos terroristas:

LITTÍN: El gobierno los acusa de terroristas.

DIRIGENTE DEL FPMR: En primer lugar, en este país hay un solo terrorista, y este terrorista es Pinochet. Es él quien tortura, que secuestra, que mata, que obliga al pueblo a pasar hambre. Él es el gran terrorista. Nosotros con nuestras acciones lo que hacemos es simplemente la justa actitud de defensa de ese terrorismo (Littín 1986, III, 44:03).



Fig. 70. Littín graba a los integrantes del FPMR con recursos como el contraluz para mantener su anonimato y, a la vez, crear imágenes estéticas que no obligan a métodos como el pixelado de las caras (Littín 1986, III, 44:31).

Es decir, Littín y ellos –salvando mucho las distancias– juegan con las mismas cartas: el arma del primero es su cámara y, como los miembros del FPMR, está llevando a cabo una operación “ilegal” según los términos de la dictadura. El objetivo del FPMR no es la violencia, sino, por el contrario, acabar con ella y luchar a favor de la libertad del pueblo, y la única vía posible parece ser la respuesta armada. En su memoria guardan el recuerdo de Allende como símbolo bajo el que se reconocen:

Allende, que está con el fusil en la mano, que se enfrenta a quienes avasallan la constitución, a quienes avasallan al pueblo. Para el pueblo chileno, Allende sigue vivo y sigue vivo y se prolonga en la lucha del Frente Patriótico Manuel Rodríguez” (Littín 1986, III, 50:28).

Esta veneración por Allende se halla en todo Chile, y Littín la transmite a través de innumerables entrevistas; asimismo uno de los capítulos del libro de García Márquez se titula acertadamente: “Dos muertos que nunca mueren: Allende y Neruda”, justamente las dos muertes con las que concluye *Ardiente paciencia*. Una y otra vez, tanto en el film como en el texto, el lector/espectador detecta referencias a las dos “leyendas” del país y en todas partes hay rastros de ellos: “el nombre de Salvador Allende es el que sostiene el pasado, y el culto de su memoria alcanza un tamaño mítico en las poblaciones”³⁰² (García Márquez 1986, 82). Por otra parte, el gobierno, a sabiendas de los mitos del pueblo, prohíbe visitar la casa de Neruda en Isla Negra, como también querían impedirle la entrada al cartero Mario.

Uno de los momentos más poéticos es el homenaje que le hace a Violeta Parra³⁰³; pasando por Santiago se escuchan los acordes “desde lo alto de las torres de la catedral” (Littín 1986, III, 28:31) de su canción “Gracias a la vida”. Entonces Littín reflexiona sobre “la mujer negada y perseguida por los mismos que hoy usurpan el poder. Su canción suena como el verdadero himno de un país que a pesar del dolor le da gracias a la vida. Gracias, Violeta, pienso, tú que nos has dado tanto”³⁰⁴ (1986, III, 28:40); este último fragmento se refiere al comienzo de la canción: “Gracias a la vida que me ha dado tanto”. La película es, pues, no solo el reflejo del momento actual que está pasando Chile sino

³⁰² La película también da voz a Hortensia Bussi de Allende y al equipo que se quedó con él en el Palacio de la Moneda cuando los militares lo atacaron. Así, se hace un relato detallado de qué y cómo ocurrió el 11 de septiembre de 1973; además se reproducen varios discursos del propio Allende que permiten adentrarse en la historia chilena.

³⁰³ La poeta, compositora y cantora chilena fue alabada por otros tantos poetas como Neruda (“Elegía para cantar”), Pablo de Rokha (“Violeta y su guitarra”) y su propio hermano, Nicanor Parra (“Defensa de Violeta Parra”).

³⁰⁴ En la novela se recoge también esta escena, levemente alterada: “De pronto sonó el cañonazo distante de las doce, las palomas volaron espantadas, y los carillones de la Catedral soltaron al aire las notas de la canción más conmovedora de Violeta Parra: *Gracias a la vida*. Era más de lo que podía soportar. Pensé en Violeta, pensé en sus hambres y sus noches sin techo de París, pensé en su dignidad a toda prueba, pensé que siempre hubo un sistema que la negó, que nunca sintió sus canciones y se burló de su rebeldía” (García Márquez 1986, 50).

también un homenaje a su historia y cultura: se cita a Pablo de Rokha³⁰⁵ y a Alonso de Ercilla y Zúñiga, autor de *La Araucana*³⁰⁶.

Algunas escenas muy interesantes se pierden en la película –y, como se ha dicho, esta fue la razón por la que se emprendió la escritura del libro–. Por ejemplo, cómo el sistema represivo acepta benevolentemente al equipo con la excusa de un supuesto rodaje para la publicidad de un perfume nuevo, es decir, el símbolo del consumismo, o uno de los momentos en que más se burla del régimen de Pinochet. Esto ocurre cuando Littín sale del país, organiza una entrevista con el periódico para hacer público el hecho de haber estado en Chile y así conseguir poder volver a entrar al país más desapercibidos y con mayor seguridad, ya que nadie sospecharía su regreso:

Ante las circunstancias inciertas de aquellos días, lo más aconsejable parecía ser que Franquie y yo hiciéramos una salida falsa del país para después entrar de nuevo con mayores precauciones. [...] Dos días después de mi salida, en efecto, la entrevista se publicó con mi foto en la portada, y con un título que tenía una gotita de burla romana: *Littín vino, filmó y se fue* (García Márquez 1986, 122).

Del mismo modo, el libro carece de las entrevistas, del material histórico, de la oposición del Chile de dentro y de fuera (lo que en la película se consigue mediante entrevistas con exiliados). Es decir, este caso de relación literaria-cinematográfica es complementaria, no se trata en ningún caso del intento de una adaptación inversa con el libro de García Márquez sino de una ampliación de los hechos ocurridos. Tanto al ver la película como al leer el libro el espectador/lector tendrá intriga por saber la “otra” historia, en el primer caso el *behind the scenes* y en el segundo, la fuente empírica y las imágenes originales, la experiencia *in situ* que, después de seis semanas, llegó a su fin porque cada vez entraban en territorios más movedizos. Pero Littín no se fue desolado, sino con un sentimiento prometedor:

³⁰⁵ “«Chile es largo como lazo de arriero y angosto como catre de pobre» afirmó Pablo de Rokha” (Littín 1986, III, 18:04).

³⁰⁶ El fragmento citado es: “Chile, fértil provincia y señalada/ [...] la gente que produce es tan granada,/ tan soberbia, gallarda y belicosa,/ que no ha sido por rey jamás regida/ ni a extranjero dominio sometida” (Littín 1986, III, 15:12).

Era el momento de partir de Chile. Era necesario regresar nuevamente al exilio. Sin embargo, después de trece años de dictadura, nacía incontenible la esperanza como si fuera un pañuelo blanco enarbolado por las manos de un hombre sonriente, sencillo y perseverante que se llamaba Allende y que a los sesenta y cuatro años de su vida era el joven más entusiasta de todos los chilenos (Littín 1986, IV, 51:05).

III.2.1.3. EL DERROCAMIENTO DEMOCRÁTICO DE LA DICTADURA EN *NO*

*Chile, la alegría ya viene [...]
Terminemos con la muerte, es la oportunidad
De vencer a la violencia con las armas de la paz
Porque creo que mi patria necesita dignidad
Por un Chile para todos, vamos a decir que NO [...]
Chile, la alegría ya viene*
Jaime de Aguirre, compositor de la canción del No

La presión internacional tiene como consecuencia, tres años más tarde, que la esperanza de cambio se vuelva realidad con el plebiscito que convoca el régimen –tal como lo preveía la Constitución de 1980– para dar legitimidad a su gobierno ilícito. Antonio Skármeta compone sobre este suceso histórico su aún inédita obra teatral *El plebiscito*³⁰⁷, que Pablo Larraín adapta al cine bajo el título *NO*³⁰⁸ en 2012, película que

³⁰⁷ Queremos dar las gracias a Antonio Skármeta, que nos ha facilitado el texto para poder comentarlo y citarlo aquí. Todas las referencias provienen de este documento, que se encuentra en el anexo (cfr. VII.2) y por ello llevan la numeración interna de páginas del mismo y no se indica el año. Está fechado en 2013, aunque Skármeta ha afirmado en entrevistas que finalizó la obra en 2008: “Eso desembocó en una obra de teatro que se llama El plebiscito, que no ha sido estrenada porque se frustró un intento de presentarla en 2008, con motivo de los 20 años del triunfo del NO” (Skármeta en Soto 2013). El autor introdujo la historia en su novela *Los días del arcoíris* que se publicó en 2011. La correspondencia de escenas de la obra teatral con los capítulos y páginas del libro (según la primera edición) es la siguiente: escena 1 – capítulo 2 (págs. 13-14); escena 2 – capítulo 4 (págs. 20-24 y 29-31); escena 3 – capítulo 8 y 10 (págs. 37-39 y 45-50); escena 4 – capítulo 12 (págs. 57-59); escena 5 – capítulo 12 y 14 (págs. 59 y 65-66); escena 6 – capítulo 16 (págs. 71-74); escena 7 – capítulo 18 (págs. 80-85); escena 8 – capítulo 20 (págs. 91-93); escena 9 – capítulo 22 (págs. 104-106); escena 10 – no hay correspondencia ya que en la obra teatral es solo la proyección de las imágenes históricas de la campaña; escena 11 – capítulo 38 y 39 (págs. 196-198 y 199-201). Sin embargo, aunque la novela recoge gran parte de la obra teatral, no se trata de una inserción directa.

³⁰⁸ *NO* es la tercera película del director chileno sobre el periodo de la dictadura: *Tony Manero* cuenta la historia de un bailarín durante plena dictadura militar y *Post mortem* se ambienta en los días antes y después del golpe de Estado de 1973. Lo que le llevó a ocuparse con la dictadura en sus largometrajes fue, según él: “I was never exposed to poverty. So in a way, my life during the dictatorship was comfortable and completely out of danger [...]. When I realized what happened in this country, I was 15, 16. I felt that I had missed something, [I wanted to] understand it, not to experience that – not even to tell it, just to expose it” (Larraín en Dargis 2012; ‘nunca estuve expuesto a la pobreza. En cierta manera, mi vida durante la dictadura

tuvo gran éxito en Cannes (EFE 2012b). Fue nominada al Óscar para mejor película de habla no inglesa³⁰⁹ en 2012 y cuenta con Gael García Bernal como actor principal. Las dos obras retratan los días previos al 5 de octubre de 1988, fecha en que tuvo lugar el histórico voto del SÍ o del NO sobre si Pinochet seguiría otros ocho años en el poder. El protagonista, René Saavedra, en la obra teatral es citado por el ministro porque como conocido enemigo del régimen y probable candidato para hacer la campaña publicitaria del NO quiere proponerle antes que ellos que lleve la campaña del SÍ. El exitoso publicista en seguida lo relaciona con el plebiscito del año 1980, que el ministro defiende como no fraudulento, a lo que responde Saavedra con ironía:

Como en ese plebiscito no estaba permitido que los partidos políticos tuvieran delegados en las mesas receptoras de votos y los votos los podían contar sólo funcionarios de Pinochet, y no había tribunal calificador de elecciones, y no se permitía una prensa de oposición que publicara la opción contraria al gobierno, la gente se puso desconfiada. Pero aparte de estos detallitos, el plebiscito debe haber sido limpio³¹⁰ (Skármeta, 10).

El ministro reafirma que esta vez todas estas quejas serán tomadas en cuenta y que tendrá un transcurso diferente. Ofrecen a Saavedra que él mismo pueda fijar el sueldo, pero a pesar de todas las concesiones que le proponen, su “respuesta es **no**”³¹¹ (Skármeta, 12), con lo que demuestra integridad y el rechazo total de la dictadura que le metió preso después del golpe y en cuya “lista negra de personas emitida por [el] Ministerio a las cuales se recomienda no darles trabajo” (Skármeta, 13) se encuentra. La película, en cambio, desarrolla el personaje principal de una manera bastante distinta: hijo de exiliados chilenos que tuvieron que refugiarse en México –lo que da coherencia al acento no

era cómoda y completamente fuera de peligro [...]. Tenía 15, 16 años cuando me di cuenta de lo que sucedía en este país. Sentía que me había perdido algo, [quería] entenderlo, pero no experimentarlo –ni siquiera contarle, solo exponerlo–’).

³⁰⁹ Es la primera, y hasta el momento la única película chilena que ha sido nominada al Óscar a mejor película de habla no inglesa.

³¹⁰ La historia termina dando la razón a aquellos que dudaron del resultado: “Miles de agentes de seguridad y funcionarios votaron varias veces en el plebiscito convocado por Augusto Pinochet en 1980 para refrendar la Constitución aún vigente en Chile, según revela por primera vez un ex agente de la policía secreta en un libro de próxima aparición” (EFE 2012a).

³¹¹ El subrayado proviene del texto original.

chileno de Gael García Bernal, aunque sí que inserta chilenismos en su habla—, se podría definir como un padre de familia más bien apolítico que experimenta una progresiva politización.

En la película es su exmujer³¹², Verónica, la que representa la represión bajo el régimen dictatorial, puesto que la detienen y le pegan por estar en desacuerdo y manifestarse a favor del NO. Lo que encarna ella en *NO*, en *El Plebiscito* concuerda parcialmente con el rol de la hija del publicista, Julia —mientras que en *NO* el hijo es tan pequeño que solo es utilizado para amenazar al padre si se opone al régimen—. Las dos mujeres, Verónica y Julia, creen que el plebiscito no tiene ningún sentido porque están convencidas de que “ningún dictador organiza un plebiscito para perderlo [ni que] poniendo papelitos en una urna se derroque a un dictador que tomó el poder disparando balazos” (Skármeta, 19). A principios de la película, René tiene dudas similares: “¿para qué existe esta campaña, si esta elección está completamente arreglada?” (Larraín 2012, 05:31). Sin embargo, hay una diferencia importante entre las dos mujeres: mientras que Verónica resulta estar más a favor de intentar cambiar algo, aunque sea desde la clandestinidad, Julia opta por dejar el país atrás, esto es, titularse para poder irse cuanto antes ya que ha perdido cualquier esperanza en Chile, aunque poco a poco empieza a apoyar a su padre. Podríamos interpretar estas dos actitudes, no solo como divergentes en cuanto a la reacción política que suponen sino también en función de su edad, ya que Julia en el momento del golpe de estado tendría unos cinco años, mientras que Verónica viviría el golpe y la dictadura con conciencia absoluta.

La inclusión en la obra teatral de alguien de veinte años enfatiza el hecho de que lo que es Chile hoy en día tiene mucho que ver con lo que ocurrió ese día, lo que subraya el director: “Los pilares, las columnas, las bases del Chile de hoy, se mapeó en la manera en la que se constituyó la franja del NO. La lógica que hay ahí sigue siendo hoy día muy relevante en un país como Chile” (Larraín en EFE 2012b). Su interés en la obra residía también en el dato curioso de que la franja del NO se servía justamente de las herramientas creadas por la propia dictadura para derrotarla, por lo que surge la duda: “¿es solo la

³¹² En realidad no queda explícito qué tipo de relación tienen o han tenido los dos, más allá de que René sufre por no estar en una relación amorosa con ella y el hijo que tienen en común.

derrota de Pinochet o es también la victoria del modelo de Pinochet?” (en EFE 2012b), cuya ambigüedad es para él “la concepción de la película” (EFE 2012b). Lo que pasó es fundamental para entender, por un lado, el difícil tiempo de la transición y, por otro, la situación actual en el país sudamericano. Víctor Hugo Ortega afirma en este contexto que “el fin de la dictadura en Chile es el comienzo de una era en donde las apariencias son más importantes que la verdad de un país dividido, sumido en la inequidad, y que está a años luz de querer buscar soluciones” (2012).

Durante toda la película se encuentra la dialéctica entre la necesidad de denunciar las atrocidades de los quince años de dictadura y la necesidad de hacer todo lo posible para que gane el NO, aunque sea a expensas de esta reprensión, utilizando técnicas de marketing y el eslogan “Chile, la alegría ya viene” que parece relegar al olvido la historia. Sin embargo, hay que añadir que los quince minutos de campaña que se le concedió a la franja del NO³¹³ no solo contuvieron imágenes divertidas y alegres, sino también contenido político enmarcado en una actitud optimista para quitarles el miedo a los chilenos. También hay que tener en cuenta que en cuanto los publicistas incluyeron denuncias a un juez sobre torturas la emisión de ese programa del NO fue censurada en seguida. Así se informó dos días después del golpe en *El País* sobre la presencia de Bañados y la censura del programa:

A pesar de que estaba casi proscrito en televisión desde hace tres años, el Comando del No le invitó como presentador de los 15 minutos de su *franja publicitaria*. Bañados improvisaba sobre la base de apuntes. Ya puede anotar otro jalón en su carrera profesional: cuando el régimen censuró un programa del *no* por contener denuncias de un juez sobre torturas de la policía, por primera vez en 15 años hubo un *caceroleo* espontáneo, no convocado (Délano 1988).

Por supuesto es solo especulación qué habría pasado si hubiesen creado una campaña más dura, pero por lo menos cabe la posibilidad de que una actitud principalmente agresiva y denunciadora podría haber llevado a una censura más

³¹³ En la obra teatral, Julia cita el titular de *El País* del 7 de octubre de 1988: “Quince minutos bastaron para acabar con quince años” (Délano 1988).

problemática, y por tanto menos eficaz en cuanto a su propósito de ganar. Los protagonistas usan todas las armas de la publicidad para vencerlos con sus propios medios, o en palabras de Dargis, “the nightmare legacy of the coup d’état vanquished by a brilliant coup de théâtre”³¹⁴ (2012). Recordemos que la política económica neoliberal de Pinochet y su afán por el capitalismo se pueden relacionar estrechamente con el oficio publicitario que intenta vender el producto sea el que sea, como por ejemplo el microondas para el que René dirige un *spot* aun sabiendo que es perjudicial para la salud. Así se lo advierte a la actriz que lo presenta en voz baja: “sabes, cuidado, si te acercas demasiado, causa radiación [...], no está muy seguro” (Larraín 2012, 35:52). Mientras que en la película el responsable de la campaña del SÍ es el jefe de René, en la obra teatral se da un giro inteligente por parte del régimen al intentar recluir al mejor publicista para alejarlo de la campaña opuesta y el dilema del personaje íntegro al que el estado está arruinando por tener una opinión política opuesta: “Cuando me ofrecen un trabajo que no puedo aceptar es el mejor sueldo del mundo. Cuando me ofrecen un trabajo que debería aceptar el sueldo es *ad honorem*” (Skármeta, 17). Mientras que en el film René se deja convencer poco a poco para adquirir un rol más importante dentro de la campaña, de asesor a lo que podríamos llamar cerebro de esta, y trabaja en la clandestinidad mientras sigue su trabajo normal y cuenta con los favores de su jefe –sacar a la madre de su hijo de la comisaría–, en la pieza teatral no duda en ningún momento en rechazar la tentativa del régimen de comprarlo. A esta dialéctica moral se añade también la social con respecto a los destinatarios de dicha publicidad: había que convencer a una variada gama de gente de lo mismo. El guionista destaca esta problemática de dirigirse a los grupos muy diferentes de posibles votantes puesto que “uno eran las señoras que estaban asustadas con el régimen, y el otro eran los jóvenes que creían que el plebiscito era una estafa. No existe un comercial de un producto que sirva para una señora y para un joven al mismo tiempo, y eso es lo que tenían que inventar y por eso son tan geniales” (Peirano en Cáceres 2012). La perspectiva de un futuro menos oscuro, más alegre, menos violento, más prometedor unió a estos dos grupos finalmente.

³¹⁴ ‘el legado horrible del golpe de estado derrotado por un brillante golpe de teatro’.

Aunque la obra se basa en hechos reales, la historia alrededor de la cual gira es ficticia. No existió ningún René Saavedra, sino que, como apunta el guionista Pedro Peirano, cada personaje funciona como representante de un grupo paradigmático³¹⁵. Sin embargo, Larraín integró muchas imágenes de archivo en su película “which he estimated amounts to about 30 percent of the film”³¹⁶ (Rother 2013). Para que no hubiera rupturas bruscas entre la imagen de 2012 y los vídeos de 1988, optó por grabar la película íntegramente con cámaras U-Matic en formato 3/4 –una sorpresa para el espectador del siglo XXI cuando entra a la sala del cine–. Esto resulta en una imagen con mucho ruido, fea, poco nítida, pero sobre todo remite a un tiempo de antaño y recrea la atmósfera del momento, una película sucia para una coyuntura histórica sucia. Además de muchas tomas inundadas de contraluz, a veces el espectador hasta tiene la sensación de estar viendo una película 3D sin las gafas. Defender esta decisión no fue fácil³¹⁷ y, de hecho, no todas las críticas estuvieron de acuerdo, ya que se ha propuesto como “commercially damaging. Theatrical distributors will likely be hesitant to present a film that by today’s hi-def standards looks murky and flat”³¹⁸ (Rooney 2012). El director, sin embargo, prefirió escoger el camino atrevido y artísticamente comprometido por encima de lo

³¹⁵ Peirano explica estos arquetipos de la siguiente manera: “Luis Gnecco interpreta a un operador político, una cruz entre Genaro Arriagada y Juan Gabriel Valdés, mientras que Alfredo Castro es el jefe de la campaña del Sí. Del otro bando, Néstor Cantillana representa a la izquierda más dura, y Gael García, hijo de exiliados (para justificar su acento y no forzarlo a hablar como chileno), es el tipo práctico que quiere que la campaña funcione como una estrategia. El que prefiere hablar de «gente» en vez de «pueblo»”. (Cáceres 2012). Para las figuras reales que inspiraron muchos de los personajes, véase Rodrigo González “Mapa con los personajes y hechos que inspiraron la cinta *No*”, *La Tercera*, 2012.

³¹⁶ ‘cuya extensión estima alrededor del treinta por ciento’.

³¹⁷ Larraín explica su decisión de la siguiente manera: “Before shooting, I studio-tested possible cameras: Super 35, Super 16, the latest HD cameras, VHS, regular video beta, DigiBeta and, finally, an analogue three-tube camera from 1983. When we went to the editing room, there was just no doubt that we needed to shoot in the old format. This initially created concern on the part of the backers. You can’t just say: ‘Hey, I’m going to shoot this Gael García Bernal movie with 600 extras in a period setting needing elaborate production design and costume – and, by the way, I’m going to use this camera that has less resolution than an iPhone camera.’ The case needed to be made persuasively, but of course everyone finally agreed” (Larraín en White 2013; ‘Antes de empezar a rodar probé posibles cámaras en el estudio: Super 35, Super 16, las últimas cámaras de alta definición, VHS, vídeo beta, DigiBeta y, finalmente, una cámara analógica de tres tubos de 1983. Cuando fuimos al montaje, no había duda de que teníamos que grabar en el formato antiguo. Al principio, esto les preocupó a los patrocinadores. No puedes decir simplemente: “Oye, voy a rodar una película con Gael García Bernal y 600 extras con una ambientación que necesita un diseño y realización de vestuario complejos y, por cierto, voy a utilizar esta cámara que tiene menos resolución que la cámara de un iPhone”. Había que ser persuasivos, pero por supuesto al final todos estaban de acuerdo’).

³¹⁸ ‘comercialmente dañino. Es probable que los distribuidores duden en presentar una película que, según los estándares de la alta definición hoy en día, resulta deslucida y plana’.

comercial. Otro ingenio de la cinta está en la aparición de personajes históricos que formaron parte del plebiscito de 1988, como por ejemplo Patricio Bañados o Patricio Aylwin. Ellos aparecen con su edad actual, con la misma ropa, antes del momento de la grabación que se usa para la campaña publicitaria original, y a través del montaje se consigue una transposición limpia mediante la cual da la impresión de que se trata de la misma grabación. Con esto se borra el límite entre ficción y hechos, ya que el material de archivo parece ser parte de la ficción y la ficción se une visualmente a la parte documental, además de que crea “una extraña continuidad espacio-temporal entre el pasado y el presente, entre el documental y la ficción, entre el archivo y la recreación, con un salto de veinticinco años” (Pedro 2013).



Fig. 71-76. Las imágenes a la izquierda muestran el rodaje, mientras que las de la derecha provienen del vídeo original (Larraín 2012, arriba: 54:45 y 50:56; en medio: 54:45 y 55:16; abajo: 48:30 y 55:46).

La inclusión de las imágenes reales de la campaña también se da en la obra teatral, que recoge en las acotaciones “*lo que sigue son nueve minutos de imágenes reales de la auténtica campaña del NO en 1988 que pertenecen esencialmente a la dramaturgia de esta obra y que va adjunta como DVD al texto*” (Skármeta, 31-32). Lo que da un valor adicional a la película es el proceso de cómo se llegó a crear y filmar esta campaña. Eso no se encuentra en la obra teatral, que deja al espectador directamente delante del resultado y en la que tampoco se hace mención al hecho de que Pinochet primero divulgaba que había ganado el SÍ, a pesar de ya tener los resultados verídicos. De todas maneras, el guionista ha juzgado, a nuestro parecer, de manera un tanto injusta el soporte original: “era mucho más fantasiosa, la obra no contaba cómo había sido hecha la campaña, la actitud de la obra era cómo la poesía puede acabar con una dictadura. Más poética. Y muy al principio nos dimos cuenta de que la historia no era ésa” (Peirano en Cáceres 2012). Ciertamente hay una labor periodística detrás de *NO*³¹⁹, pero no es solo la poesía lo que acaba con la dictadura en *El plebiscito*, es también la convicción de los personajes en apoyar lo que defienden y las ganas de cambiar su situación, además de la ambición de Skármeta de dar a conocer cómo se acabó con la dictadura, ya que, aunque la toma de poder de Pinochet es muy conocida, no lo es cómo se volvió a la democracia.

Aunque sea el tema central, ninguna de las dos obras pretende exponer que la única razón por la que ganó el NO fue la campaña publicitaria, como se le ha reprochado, porque, en palabras de Skármeta, “no existe una película o una canción o una campaña que cambien la historia” (en Soto 2013), sino que “el No fue esa chispita del momento oportuno. Es una gotita de agua que rebalsó el vaso, que hizo posible un cambio mayor, pero era algo que ya venía de una corriente muy profunda en el pueblo, una fuerza enorme contraria a la dictadura” (Skármeta en Soto 2013), es decir, justamente la fuerza que Littín percibió en su estancia clandestina tres años antes.

Una diferencia importante es cómo terminan las dos obras: *El plebiscito* reivindica que se haga justicia, lo que equivale a “meter preso a Pinochet” (Skármeta, 34) y que los partidos que se unieron para el NO no van a cesar su actividad hasta que logren este

³¹⁹ Para ello, Peirano contó con la ayuda de Lorena Penjean, que “hizo entrevistas a cerca de 20 personas que participaron en la campaña publicitaria” (Cáceres 2012).

propósito. El ministro no para de reírse ante tal afirmación, ya que ve imposible que esto ocurra. Desafortunadamente llevará la razón, nunca se juzga a Pinochet, ni se le mete preso –si no se cuenta la detención temporal de Londres en 1998–, y muere libre y millonario. En la película el final es menos esperanzador y se puede interpretar como una victoria amarga: René sigue su trabajo de publicista y vuelve a utilizar la misma frase con la que presentó el *spot* de una bebida –también amarga– y el primer vídeo de la campaña para el NO, esta vez para una teleserie, anuncia en los tres casos que antes que nada quería mencionarles a los que presenta cada campaña, “que lo que van a ver a continuación está enmarcado dentro del actual contexto social [...] Hoy Chile piensa en su futuro” (Larraín 2012, 01:42, 36:28 y 01:51:32). Con esta repetición que reaparece al final puede que la película quiera llamar la atención sobre el hecho de que, por mucho que haya ganado el NO, aún quedan muchas –demasiadas– cosas que siguen igual, ya que la dictadura no se cortó de raíz, sino que de alguna manera se legitimó, una cuestión a la que se volverá también en *La muerte y la doncella*. Así lo señala uno de los asistentes durante una reunión de la franja del NO: “esto es una campaña para silenciar lo que realmente ha ocurrido” (Larraín 2012, 39:32). Pinochet pierde, pero Pinochet también gana, se le concede impunidad y, de hecho, seguirá como jefe de las fuerzas armadas. Bañados contaría en el 2012 que, una vez que había ganado la franja de NO, no volvió a saber de la concertación –para su sorpresa, ya que imaginaba ser el foco del odio de la derecha, pero no de los partidos de la concertación–. La ambigüedad sobre quién ganó experimentó con gran intensidad al haber sido el conformador de la franja del NO, ya que había esperado

un cambio hacia una sociedad más humanizada. No se trata de destruir todo lo que se había hecho, pero la Constitución que nos rige ahora fue impuesta bajo ocupación militar a gusto de ‘Daniel López’ (Pinochet), y eso no fue un producto del deseo popular. Yo esperaba un cambio paulatino y racional, creí que había un plan para cambiar inteligentemente la sociedad detrás, y eso ha sido totalmente frustrante” (Bañados 2012).

Larraín hace una reflexión similar en cuanto a los ganadores del 5 de octubre de 1988, el legado de la dictadura y el estado del Chile actual en una entrevista con Rob White:

Who won on that day in 1988? The ‘No’ campaign was triumphant³²⁰, but how much from the ‘Yes’ stayed? A lot. Pinochet remained as commander-in-chief of the army for another four years and then he became a lifetime senator with immunity from prosecution. Meanwhile the state sector continued to shrink. My country became a company. Today the state is tiny. Chile is owned by eight guys and one of them happens to be the president, who’s a billionaire³²¹ (en White 2013).

Solo en este contexto se puede entender la siguiente obra de Ariel Dorfman y toda la problemática que causó en la sociedad chilena que hasta hoy en día se encuentra dividida en dos; así que podría interpretarse que *El plebiscito* y *NO* funcionan como “certera[s] metáfora[s] de un país fracturado” (Ortega 2012) que, además, consiguen transmitir la violencia sin recurrir explícitamente a ella –con algunas excepciones necesarias para la narración– sino que en las dos obras se “refiere a ella de manera más sutil” (Dios Fernández 2013, 179)³²².

³²⁰ Según Urrutia, en la película, “el triunfo [...] no es el triunfo de un pueblo, es el del protagonista que, 1. Sólo quiere vivir tranquilo (su lucha no es épica, es más bien anecdótica, curricular, incluso), y 2. Saavedra en ningún momento cree que va a llegar la alegría que reza su slogan, aunque sí intuya que el No va a ganar el plebiscito. Tal como René Saavedra, *NO* es una película cínica, una película que no cree en un cambio posible o en futuro colorido; y ahí, probablemente, está su principal lucidez” (Urrutia 2012).

³²¹ ‘¿Quién ganó aquel día de 1988? La campaña del ‘No’ resultó triunfante, pero ¿cuánto quedó de la campaña del ‘Sí’? Mucho. Pinochet permaneció como comandante en jefe del ejército durante otros cuatro años y fue entonces cuando se convirtió en senador vitalicio con inmunidad judicial. Mientras tanto el sector estatal seguía reduciéndose. Mi país se convirtió en un negocio. Hoy en día el estado es minúsculo. Chile pertenece a ocho tipos y uno de ellos es el presidente, que es billonario’.

³²² Aunque no es un aspecto central de la obra, sí que se muestran en alguna ocasión escenas de violencia. Cárdenas Neira encuentra en una de las secuencias violentas una paralela al país actual: “las imágenes de la represión policial [...] también conectan con la experiencia reciente que más intensamente vincula la generación joven, a propósito de los movimientos estudiantiles que han irrumpido desde el 2006 a la fecha: ‘antes era igual’ escuché decir a una niña de no más de 20 años, pues en efecto, las imágenes de detenciones del filme no distaban mucho de lo que puede verse hoy por hoy en cualquier noticiario nacional” (2012).

enclaves dictatoriales, y sin que esto provocara ninguna oposición significativa de parte del gobierno de Aylwin ni (menos todavía) del de Frei (Jofré 1994, 189).

La obra relata cómo durante la transición democrática una mujer torturada quiere vengarse –de manera alambicada– de su maltratador; de modo que la víctima se vuelve victimario y viceversa³²³. La obra ejemplifica cómo se plasma la violencia en una obra del propio Dorfman, que mezcla también la violencia privada con la pública, puesto que primero se ejerce violencia estatal y después venganza personal. La adaptación parece bastante más “canónica”, puesto que ya existen diálogos y acotaciones, casi como si se tratara de un guion. La realizó Roman Polanski bajo el título *Death and the Maiden* en 1994. Muchas adaptaciones de piezas teatrales se llevan a cabo grabando lo que parece ser realmente el escenario de un teatro, pero esta tiene el espíritu de una película de ficción, de un *thriller* hollywoodiense, aunque cuando se mira más detenidamente pronto destacan otros aspectos más “artísticos”. No obstante, se verá que mantiene ciertos aspectos dramáticos.

El título de la obra lo da originalmente un poema de Matthias Claudius, sonorizado por Schubert y finalmente transformado en cuarteto para cuerda (Hall 2003). La elección de esta obra, no solo por su dramatismo musical sino también por el texto del *lied* de Schubert, no parece ser gratuita:

Das Mädchen:

Vorüber! Ach, vorüber!

Geh, wilder Knochenmann!

Ich bin noch jung! Geh, Lieber,

Und rühre mich nicht an.

Der Tod:

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!

Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.

Sey gutes Muths! ich bin nicht wild,

Sollst sanft in meinen Armen schlafen!³²⁴

(Claudius 1799, 199)

³²³ En *La virgen de los sicarios* (cfr. III.1.3.1.) se ha podido observar una situación parecida: Wílmor convierte a Alexis de verdugo en víctima, pero para el lector es imposible juzgar que uno es menos culpable que el otro, mientras que aquí, a pesar de invertir los roles de victimario y víctima, la lectura invita a la interpretación de que Paulina es, en cada momento, inocente.

³²⁴ ‘*La doncella*: ¡Lárgate! ¡Ah, lárgate! ¡Vete, cruel esqueleto cruel! ¡Todavía soy joven! Vete, querido,/ Y no me toques./ *La muerte*: ¡Dame tu mano, bella y tierna criatura! Soy tu amigo, y no vengo a castigarte./ ¡Estate tranquila! No soy cruel,/ ¡Plácidamente te dormirás en mis brazos!’.

La doncella se puede identificar con Paulina –seducida por la muerte–, en tanto que la muerte representa al doctor Roberto Miranda. Él, su presunto torturador en los tiempos de dictadura, dejaba sonar el cuarteto de Schubert durante las violaciones, al principio calmándola con la música, intentando ganar su confianza, y cuando la había convencido de que no era tan abyecto como los otros pasaba a violarla: “ponía música porque eso ayudaba al rol que me tocaba hacer, el rol del bueno, que le dicen, ponía Schubert para que me tomaran confianza” (Dorfman 1992a, 70); del mismo modo en que la muerte en el *lied* de Schubert intenta seducir a la doncella. Sin embargo, la realidad no es aliviar el dolor, sino que “cuando una pieza musical se emplea para acompañar a una sesión de tortura, no sólo se pervierte su función original (dar placer a los sentidos), sino que también se hace imposible la posterior recuperación de dicha función” (Maree 1998, 67). En cierta manera el doctor para ella también es su muerte, y aunque finalmente no la mataron, su vida siempre tendrá cicatrices; nunca se podrá liberar de ese dolor que llevaba consigo desde los tiempos de la tortura: “hace años que no hablo ni una palabra, que no digo ni así de lo que pienso, que vivo aterrorizada de mi propia... pero no estoy muerta, pensé que estaba enteramente muerta pero estoy viva y sí tengo algo que decir” (Dorfman 1992a, 51). De esto se da cuenta una noche en la que justamente este doctor ayuda por casualidad a su marido, Gerardo, que había tenido un pinchazo en la carretera, y le invita a casa. Cuando la torturaron tenía los ojos vendados³²⁵, pero, aun así, lo puede reconocer por su voz, y también por “el uso, por ejemplo, de ciertas expresiones e idiosincrasias paralingüísticas, determinadas predilecciones musicales (una preferencia por Schubert) y una tendencia a citar a Nietzsche” (Munro 2004, 76).

A Paulina le atormenta que “alguien así” pueda compartir su gusto por tan bella música, y sobre todo no le perdona que le haya robado el placer de escuchar a su compositor favorito (y lo que ello implica, es decir, la imposibilidad de olvidar aquellos días oscuros y llenos de angustia, temor, odio e impotencia. Su incapacidad de escucharlo

³²⁵ Esta privación de la vista, tal como ocurre en *La noche de los lápices* y *Crónica de una fuga* (cfr. III.1.4.2. y III.1.4.3.), está estrechamente relacionada con los signos luminosos, así que la oscuridad representa la celda y el cautiverio mientras que la luz encarna la libertad que Paulina quiere absorber, por lo que se poetiza este antagonista positivo de la sombra: “como si estuviera bebiéndose la luz de la luna” (Dorfman 1992a, 15). Por el contrario, cuando le cuenta a su marido cómo conoció al más repugnante de sus torturadores “bajan las luces y la voz de Paulina sigue en oscuridad” (Dorfman 1992a, 70).

es la forma en que se manifiesta su dolor: “It made me sick, physically sick to hear it, but it’s time for me to reclaim my Schubert, my favorite composer”³²⁶ (Polanski 1994, 41:47) y en la versión filmica la protagonista se muestra más convencida de que ha llegado el momento de liberarse de sus demonios internos³²⁷. En el libro será al final, dando testimonio de los horrores a su marido, cuando es capaz de hacer de tripas corazón y le promete: “y te quiero en mi Schubert que voy a recuperar” (Dorfman 1992a, 68).

Para ella, las pruebas en contra de Miranda son suficientes; para Gerardo, que acaba de ser nombrado jefe de una comisión que “investiga casos de muertos o con presunción de muerte” (1992a, 21), es decir, alguien que está completamente integrado en el nuevo gobierno, no basta. Él es abogado y tiene una educación como tal, aun el hombre que “haya cometido los peores crímenes del universo tiene derecho a defenderse”³²⁸ (1992a, 45), y, sobre todo, piensa que se debe hacer caso a las leyes del nuevo estado, a la autoridad jurídica oficial. Ella en principio también vota por la justicia, pero ¿qué justicia es dejar crímenes –como torturas o violaciones– impunes solo porque no terminaron en la muerte? El propio escritor desvela en el posfacio la comisión verdadera en la que se basó la ficticia y explica que

el recientemente elegido Presidente Patricio Aylwin respondió a este dilema nombrando una Comisión –llamada Rettig, por el respetado octogenario que la encabezó– que tendría por misión investigar los crímenes de la dictadura siempre que éstos hubiesen terminado en la muerte o en su presunción. El informe final, sin embargo, no identificaría a los culpables ni los juzgaría (Dorfman 1992b, 94).

³²⁶ ‘Me ponía enferma, físicamente enferma, escucharlo, pero ha llegado la hora de recuperar mi Schubert, mi compositor favorito’.

³²⁷ La versión teatral dice: “y la anfitriona puso Schubert, una sonata para piano, y [...] mi cuerpo decidió por mí, porque me sentí mareada, repentinamente enferma. [...] Así que rezo que no vayan jamás a poner Schubert, extraño no, cuando era, y yo diría... sí, yo diría que sigue siendo mi compositor preferido, esa tristeza suave, noble... Pero siempre me prometí que llegaría un momento para recuperarlo” (Dorfman 1992a, 37).

³²⁸ Aparte de que Gerardo opina así por principios, añade que “si algo me ha reventado de ellos es que acusaron a tantos hombres y mujeres, hicieron de juez y parte y acusadores y ejecutores y no les dieron a quienes condenaron la más mínima garantía, la posibilidad de defenderse” (Dorfman 1992a, 45); es decir, él no quiere ser ni actuar bajo ningún concepto como “ellos”.

Por un lado acepta la importancia de tal comisión, como lo hace Gerardo, por su labor de reconocer los crímenes públicamente; pero por otro es más que consciente de la parte negativa, que es la “impunidad para los victimarios, la falta de justicia para el país y la angustia de centenares de miles de víctimas, aquellos sobrevivientes cuya experiencia traumática sería relegada al olvido” (Dorfman 1992b, 94). Todo esto hace que Paulina, una de las víctimas que no se podrán reconciliar con su pasado por la falta de justicia en la transición –desprecia la “nueva” jurisdicción porque según ella son “los mismos tribunales que jamás intervinieron para salvar una vida en diecisiete años de dictadura” (Dorfman 1992a, 22)– quiera tomarse la justicia por su mano. Y la única forma de hacerlo es mediante la violencia, o mejor dicho, mediante la amenaza de la violencia que se presenta en forma de revólver. Este está presente desde el primer instante tanto en la película como en el texto: cuando llega Gerardo más tarde de lo esperado, ella, por si acaso, le espera con un revólver que esconde al entrar él; mientras que en la película estaba escuchando las noticias –y de ahí se puede explicar su posible desconcierto–, en la obra teatral ella parece bastante más tranquila, sentada en la terraza, hasta que se levanta a buscar el revólver en cuanto escucha un coche. En la conversación que sigue con su marido abandona el revólver, pero a partir de ahí, cuando vuelve Miranda y lo reconoce como su torturador, ya no se separa de él en casi toda la obra –en ambos casos–.

Con el revólver en la mano Paulina invierte los tópicos y se nos presenta el mundo al revés: la más débil –la mujer– ha tomado el poder en una sociedad patriarcal. Cuando Gerardo se ve confrontado con su mujer apuntándolo, él razona que solo si abandona la situación violenta será posible una conversación; a lo que se opone la cruda y triste realidad: “por el contrario, apenas te deje apuntar, la conversación se acaba. Porque ahí tú usas tu fuerza física superior para imponer tu punto de vista” (Dorfman 1992a, 40). La superioridad de los hombres, por tanto, radica en su físico, del que se sirvió también Miranda para aprisionarla y vejlarla³²⁹. Así se forma una cadena de causa-efecto dentro de

³²⁹ Se encuentra esta idea de la inversión del poder en muchas otras obras que tienen como tema los horrores de las dictaduras latinoamericanas, así por ejemplo en “Cambio de armas” de Luisa Valenzuela. Aquí la protagonista sufre amnesia y es humillada por uno de los miembros del régimen, que finge ser su marido, hasta que finalmente le descubre que ella ha sido una revolucionaria que quiso matarlo. Al parecer es él quien “sale ganando” de la historia por haberla maltratado hasta quebrarla como “un caballo, para romperte la voluntad, transformarte” (Valenzuela 1987, 144). Pero la historia da una vuelta de tuerca ya que ella, habiendo tomado conciencia de para qué sirve “este instrumento negro que él llama revólver” (1987, 146),

la dictadura: la fuerza física lleva al poder, el poder lleva al control del discurso y este a la opresión de los que no están conformes con la autoridad.



Fig. 77-78. La película, además, incorpora un pequeño forcejeo durante el cual Miranda vuelve a ganar el poder en forma de pistola durante unos instantes, lo que ilustra visualmente el cambio de roles de verdugo y víctima, demás de añadir suspense a la situación (Polanski 1994, 01:20:40 y 01:21:56).

La obra teatral se desarrolla en “un país que es probablemente Chile, aunque puede tratarse de cualquier país que acaba de salir de una dictadura” (Dorfman 1992a, 14), mientras que en la película se trata de “a country in South America... after the fall of the dictatorship”³³⁰ (Polanski 1994, 01:58). Dorfman, entonces, quiere crear una obra más específica pero que pueda tener alcance universal³³¹, mientras que Polanski se limita a una obra más universal dentro de un área más restringida³³². Esto también se percibe mediante las características regionales que están en el texto dramático, como costumbres culinarias chilenas –“Mi mujer hace un pisco sour que es de miedo” (Dorfman 1992a, 16)– o el lenguaje autóctono –“M’hijita” (1992a, 16)–, pero que desaparecen en la versión fílmica, hecho que está estrechamente relacionado con el idioma original de la película y

es la que definitivamente utiliza la violencia como réplica –aunque no se explicita y el lector tendrá que decidir si habrá disparado o no. Todo esto evoca la misma problemática que se halla en *La muerte y la doncella*; no hay una solución ideal: si dispara se convierte ella misma en quien ejerce la violencia y la opresión; si no dispara, acepta su posición de sumisión e inmovilismo.

³³⁰ ‘Un país en Suramérica... después del derrocamiento de la dictadura’.

³³¹ Nos hace tener en cuenta tanto a los países que todavía sufren bajo dictaduras como a los que han tenido problemas similares, aunque no sean países de Latinoamérica, basta recordar el pacto de silencio en España.

³³² Sin embargo, a diferencia de muchos otros países sudamericanos que sufrieron varias dictaduras, Chile se caracteriza, en su contexto geográfico por haber sido víctima de una única dictadura, en palabras de Avelar, “sólo en UN país sudamericano puede la referencia a LA dictadura hacer así, sin calificativos” (2001, 188). Podría ser, por tanto, que Polanski tuviera este hecho en cuenta y utilizara por ello “la” en lugar de “una”.

de sus actores, que es el inglés. La mención del pisco sour, además, crea una estructura circular, ya que también en el último acto el marido volverá a invitar a unos conocidos a su casa apuntando que “la Pau hace un pisco que es de miedo” (1992a, 83).

En el texto, la revelación que Gerardo le pide a su mujer empieza por el relato de la historia por parte de ella hasta que cambian los papeles y el doctor sigue lo que se convierte en su confesión. De este modo el autor no obliga al lector a escuchar lo ocurrido dos veces y al mismo tiempo queda manifiesto que se trata de una historia repetida. En la película no hay ese solapamiento absoluto de narración, sino que después de que Paulina cuente qué pasó, el marido le dicta la historia al doctor y posteriormente se graba su “confesión” con una videocámara utilizando una linterna apoyada sobre una silla a modo de foco.



Fig. 79-80. Al incorporar la grabación en blanco y negro, la película adquiere un toque documental (Polanski 1994, 01:17:41 y 01:18:19).

Aquí, se ve desde el principio que la confesión es falsa y que el doctor intenta hacer que parezca una farsa, mientras que en la obra de Dorfman resulta mucho más creíble, tan creíble que cuando Miranda asevera que la confesión es falsa Paulina sostiene que le “pareció sumamente verídica, dolorosamente familiar” (1992a, 76), en el film está descontenta desde el primer momento. Sin embargo, intuía todo el tiempo que los dos hombres iban a jugar a “fabricar” la confesión, de ahí que cambiase un nombre –Fanta a Chanta–; pero el doctor supo cambiarlo al nombre correcto, y no es la única trampa que le tendió: “pequeñas mentiras, pequeñas variaciones que yo fui metiendo en mi relato a Gerardo, y varias veces, Doctor, no siempre, pero varias veces como con el Fanta, usted

me fue corrigiendo”³³³ (Dorfman 1992a, 78). La víctima se convierte en verdugo no solo por venganza sino también porque no encuentra apoyo en las instituciones estatales. Al verse confrontada con la maldad de su malhechor le dice: “¿Sabe lo único que me hace falta ahora, Doctor, para que este día sea de verdad verdad perfecto? (*Pausa breve*) Matarlo. Para que pueda escuchar mi Schubert sin pensar que usted también lo va a escuchar” (Dorfman 1992a, 75), con lo que la doncella se convertiría en la muerte. Lo único que ella quería en principio era una confesión real, que se arrepintiera y admitiera su culpa, pero, en cambio, el doctor no era capaz de “darle en el gusto” (1992a, 58), como dice su propio marido, y la consecuencia será que ella se empeñe en matarlo a pesar de su trato “porque no se ha arrepentido un carajo. Sólo puedo perdonar a alguien que se arrepiente de verdad, que se levanta ante sus semejantes y dice esto yo lo hice, lo hice y nunca más lo voy a hacer” (1992a, 78). La escena se cierra con ella sujetando el revólver con la intención de disparar, pero antes de que ocurra los dos “van siendo tapados por un espejo gigante que le devuelve a los espectadores su propia imagen” (1992a, 79).

De este modo, en la obra de teatro, Dorfman utiliza al público como parte activa de la representación, y también inserta en algunas escenas a los protagonistas en el público, para que así vean lo que ocurre en el escenario como si fueran parte de la masa; así se crea entre público y personajes un “macrocosmos, símbolo de un país, donde un sinnúmero de Gerardos, Paulinas y Robertos, se encuentran juntos, como en la escena final de la obra, asistiendo a su propia representación, su historia, su verdad y violencia” (Castro 1997, 138). Además, el uso del espejo que baja al final y en el que el público se ve a sí mismo, subraya su función de juez dentro de la obra. Con el reflejo real del espejo también logra crear en el lector una crisis de conciencia y generar en él una autorreflexión, mediante la cual, si es apacible, se radiografe a sí mismo, salga de su quietud; y por tanto consigue, en último término, un vértigo ontológico que es capaz de sacar al lector de su estatus convencional. La introspección no es individual, sino que “obliga al público a reflejarse junto a los personajes en una imagen de responsabilidad colectiva y de culpabilidad sumida en el anonimato” (Schulz 2000, 132). Se espera que aceptemos parte

³³³ En la película confunde, en lugar del matiz del nombre, cuerdas con alambres probablemente porque para el público espectador –en principio, inglés– sería más tajante y rápido de entender.

de la responsabilidad que nos otorga el escritor –por muy lejos que estemos de lo ocurrido, ¿no somos todos culpables por callar, asumir las injusticias sin protestar?–. Fernando Vallejo llega a una conclusión similar en *La virgen de los sicarios*, pero es él quien juzga, mientras que en la pieza de Dorfman se nos deja la libertad de juzgar por nosotros mismos. Polanski tuvo que encontrar otras vías para integrar –o excluir– estos pasajes, ya que es técnicamente imposible que los personajes salgan de la pantalla y que los espectadores se vean reflejados en la película. Lo último se pierde en la versión fílmica –y con ello la idea del lector/espectador cómplice–, por lo que se crea una distancia mayor entre obra y público. Por otra parte, para solucionar la ruptura del límite escenario-patio de butacas hace uso del recurso cinematográfico del *flashback*; la película empieza en una sala de conciertos donde los protagonistas ven lo que en la obra teatral se observa junto al público –pero solo en la escena final– y cierra con la misma escena en la que se descubre que se trata de secuencias que recuerda Paulina durante el concierto. Este *flash-back* es evocado justamente por el cuarteto que toca en el escenario el primer movimiento de *La muerte y la doncella* de Schubert. La estructura circular de la pieza teatral mencionada la mantendrá así Polanski –recurso que es muy propio de su trabajo cinematográfico³³⁴–, aunque de un modo completamente distinto³³⁵.

Mientras que en la obra teatral no se sabe si Paulina finalmente decide a favor de la ley del Tali3n y lleva a cabo el “ojo por ojo, acá, diente por diente acá...”³³⁶ (Dorfman 1992a, 62) veterotestamentario que Gerardo recuerda en una discusión con Roberto, en la película sabemos a ciencia cierta que no lo mata. Mientras que en la última el director resuelve la petición de Paulina de recibir una confesión “real”, en el libro esta no existe.

³³⁴ Suele volver al punto de partida evocando en el espectador por el conocimiento adquirido a lo largo de la película una impresión distinta a la inicial, como por ejemplo en *What?*, *Repulsión* o *Bitter Moon*.

³³⁵ Además, se podrá encontrar otra estructura, como aclara el propio autor en una entrevista: “Me gusta mucho la estructura circular. Pero si te fijas, la película tiene también una estructura musical. Al principio tienes un *solo* de Paulina después de un *dúo* de mujer y marido, luego otro *dúo* de marido y médico, después un *dúo* de mujer y doctor y, finalmente, *tutti*” (en Castro 1995, 21).

³³⁶ En la misma línea quiere que el torturador se sienta como ella cuando la torturaron –considerando que sus acciones son mínimas en comparación con lo que le hicieron– y destaca cómo le humilla al acompañarle al baño. Un hecho tan nimio como es el de interferir en su privacidad –mientras que a ella la violaron– puede tener un efecto absolutamente humillante; esta sensación se transmite mejor en la película, donde Roberto primero se quiere negar a ir al baño; pero cuando finalmente no le queda otra opción que dejarse humillar, el gesto en su cara refleja la angustia que está experimentando.

Sin embargo, siempre quedará la duda de si es verdadera o simplemente fruto de la desesperación de un hombre que se quiere salvar a toda costa³³⁷. No obstante, Paulina, al parecer, acepta la confesión –por la inclusión de detalles que solo el torturador de verdad podría haber sabido– y prescinde de acabar con él. Este cambio de la segunda escena del tercer acto es el mayor al que Polanski somete la adaptación, puesto que consideró la no-resolución como una debilidad (en Castro 1995, 21); sin embargo, en otro momento dice que tampoco es la única interpretación que se pueda dar a la escena: “porque incluso la confesión final de él [...] podría ser falsa. Un hombre al borde de un precipicio es capaz de hacer una confesión que resulte convincente” (en Castro 1995, 19). En resumen, lo que quiere transmitir Polanski es “que el hecho de que tengas una evidencia no significa que tengas la verdad. Ha habido juicios en la historia en los que existían muchas y mayores evidencias que las que están presentes en la película y años después se ha descubierto que eran inocentes” (en Castro 1995, 19), con lo que parece que se puede refutar la teoría de Schulz de que todo queda resuelto en la película³³⁸.

Otro aspecto fundamental de la película es el rol que juega el cuerpo como *locus* receptor de la violencia: la dictadura no solo dejó sus huellas en las mentes de la población sino también en sus cuerpos y aunque ya no se pueden definir como “heridas abiertas”, la única forma de superar lo ocurrido y seguir con su vida, para las víctimas, es la reconciliación con el pasado, hacer que sus heridas cicatricen del todo. Uno de los puntos más problemáticos es la imposibilidad de volver de ese sitio al que nadie debería tener que ir nunca, porque “incluso quien ha resistido la violencia y sólo le han quedado lesiones corporales leves, no seguirá viviendo como antes. Aunque las heridas hayan cicatrizado, el trauma de la agresión no se cura” (Sofsky 2006, 78-79). Ya que una vez que se tiene que enfrentar a que otro ser humano sea capaz de tales crueldades, no solo se pierde la confianza en un humano sino en la humanidad como establecimiento, y toda la seguridad que se podría haber tenido antes desaparece y se convierte en una desconfianza

³³⁷ Algunos críticos afirman rotundamente que se resuelve el misterio: “Polanski [...] resuelve lo que debía haber quedado definido por la ambigüedad” (Schulz 2000, 127).

³³⁸ Es una duda similar a la que muestra García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*, donde la resolución imposible y la incertidumbre seguirán dando vueltas en la mente del lector mucho tiempo después de cerrar el libro.

continúa en la que “el superviviente no sólo es distinto, es otro” (Sofsky 2006, 79). El problema es que Gerardo “no puede entender ni entenderá nunca que su esposa sufre un trauma que se ha convertido en parte de su propio ser” (Wiesel 1992, 10), por lo que piensa, como muchos otros chilenos que no han sufrido torturas en su propio cuerpo, que cerrar “este capítulo de una vez por todas [para no] morir de tanto pasado [y] sofocar de tanto dolor y recriminación” (Dorfman 1992a, 66) es la solución. Por supuesto, los más afectados –aquí, Paulina– interpretan este posible olvido como un ataque a la memoria histórica: “Borrón y cuenta nueva, ¿eh?” (1992a, 66), una reacción muy lógica si se tiene en cuenta el análisis de Sofsky. A través del oído y el testimonio se recrea el pasado, se afronta lo indecible en el espacio privado-individual y se alegoriza su función a nivel público-colectivo. Aunque el testimonio funciona aquí como mecanismo del poder –Paulina fuerza el testimonio ajeno– e instrumento reconciliador –teniendo el poder y el control del discurso, es la primera vez que se siente capaz de dar su propio testimonio sin cortapisas–, el final evidencia que una reconciliación absoluta es imposible. El hecho de que su experiencia haya sido un “tabú en la propia relación con su marido [...] contribuye al daño psicológico que sigue sufriendo Paulina” (Maree 1998, 63). Esta escena sintetiza muchas de las preguntas que llevaron a Dorfman a escribir la obra –que él mismo define como “regalo de retorno que yo quise brindarle a la transición” (1992b, 98)–:

¿Cómo pueden los represores y los reprimidos cohabitar una misma tierra, compartir una misma mesa? [...] ¿Y cómo llegar a la verdad si nos hemos acostumbrado a mentir? ¿Podemos mantener vivo el pasado sin convertirnos en su prisionero? ¿Y podemos olvidar ese pasado sin arriesgar su reiteración futura? [...] Y quizá el dilema más tremendo de todos: ¿de qué manera confrontar estas preguntas sin destruir el consenso nacional, que es el fundamento de toda estabilidad democrática? (Dorfman 1992b, 97).

Sobre todo la última pregunta explica por qué la “recepción de la obra en Chile fue tan fracturada y ambigua como el texto mismo” (Dorfman 1992b, 98) y así cuenta que, aunque las víctimas o estudiantes en las representaciones gratuitas se conmovieron profundamente, los críticos, por norma general, “la recibieron [...] despectivamente y la gran masa de los habituales asistentes al teatro prefirieron simplemente ignorarla” (1992b,

98). Esto nos posiciona ante la pregunta de quiénes son los que mantienen el poder económico: a pesar de que haya habido una transición, no hay un traslado del poder a las víctimas –lo que Paulina busca–, sino que el nuevo gobierno tiene que asegurar que no haya nada que “moleste demasiado” a los antiguos poderosos, por un lado, por miedo de que vuelvan a tomar el poder; por otro, porque frecuentemente necesitan cierto apoyo económico, y por último, porque, aunque sea muy doloroso para las víctimas, la única forma de crear una unidad en el país es llegar a un compromiso que viene a ser la convivencia pacífica entre todos los habitantes. Por lo que reconoce el autor que

La muerte y la doncella venía a irrumpir, incómodamente, en un complejo proceso de transición que requería, de parte de la ciudadanía, el olvido o por lo menos la postergación de sus dolores, en aras de una necesaria paz social. Ponía el dedo en una llaga que demasiados deseaban disfrazar de cicatriz (1992b, 98).

No obstante, el simple olvido no puede ser una solución justa porque así solo se beneficia el victimario. La obra de Dorfman, creemos, es una buena solución para, por un lado, recuperar la memoria histórica, asegurar que no caigan en olvido los horrores; pero, por otro, dar cuenta de la multitud de posibilidades, sentimientos, miedos, convicciones y dolores que se reúnen en un mismo país. Él expresa los horrores para fortalecer la democracia –pero nunca borra la duda de que tal vez el doctor es inocente y así respeta la justicia, al contrario de lo que ocurrió durante la dictadura–, para prevenir nuevas catástrofes y dar crédito a los que sufrieron, puesto que ellos son los más perjudicados. Incluso el propio marido duda de la veracidad de lo que cuenta la víctima y así demuestra que aunque se quiera hacer justicia es muy difícil encontrar a los culpables, y “al dejar la duda sobre si la confesión es falsa, logra algo todavía más perturbador: al fin y al cabo gran parte del mal en el mundo es secreto y no llega a conocerse” (Nightingale 1992, 92). Gerardo no es solo débil, indeciso, fácilmente manipulable y sin convicciones propias³³⁹

³³⁹ Puede que se transformase en esta persona tan moldeable por el sentimiento de culpa que surgió porque no solo no había sufrido como Paulina, sino que además ella sufrió por él y cuando finalmente salió de la tortura –sin revelar su nombre– le sorprende con otra mujer. Ella nunca le perdona esta “traición”, mientras que él intenta explicarle las circunstancias y hacerle ver los dos lados de la historia.

como uno podría pensar en un primer análisis, sino que también encarna la búsqueda por equilibrio más que por la verdad. Para las víctimas –en este caso su mujer–, tal actitud puede resultar frustrante, pero él la ve como única posibilidad de futuro, no porque quiera defender a los verdugos, sino porque solo de esta manera él es capaz de seguir adelante, confiando en que la sociedad pueda cambiar. Además, esto se introduce en la línea de que “la verdad verdad” (Dorfman 1992a, 52) no existe, y que cada uno defenderá *su* verdad, su visión y percepción de los hechos. En una entrevista, Polanski destaca este aspecto como lo que le atraía principalmente de la obra de Dorfman: “mi interés prioritario fue lo que podríamos llamar planteamiento filosófico de la obra, que se podría definir como la relatividad de la verdad. Siempre me ha atraído la estructura de películas como *Rashomon* en la que se narran diferentes versiones de un mismo hecho” (en Castro 1995, 19), es decir, una relatividad similar a la que se halla en *Blow-Up*.

Benedict Nightingale se pregunta después del estreno de la obra teatral en Londres: “¿debemos seguir siendo civilizados, y tratar conscientemente de no imitar a los que fueron nuestros victimarios, o a veces debemos dejar hablar a la sangre?” (Nightingale 1992, 92). El primer impulso podría ser que a veces no hay otra opción que el castigo con muerte (sea o no aprobado por la jurisdicción del país en cuestión) y, de hecho, en la obra Roberto y Gerardo disputan sobre este interrogante. Solo el último afirma rigurosamente que la pena de muerte no resuelve nada, con lo que estamos de acuerdo, ya que siglos y siglos de sangre para llegar a la civilización deberían haber servido de algo.

Un aspecto algo sorprendente y tal vez incluso sórdido es, como en *La virgen de los sicarios*, el grado de poetización que logran incluso las escenas más desagradables o aterradoras, tanto en el teatro –“las luces pasando como un grito” (Dorfman 1992a, 22-23)– como en la película, cuando Paulina narra el proceso de la violación –“the whisper of his clothes coming off”³⁴⁰ (Polanski 1994, 58:18)–. El final del libro es una de las partes más discutidas y más emblemáticas de la obra, porque aquí es donde el lector/espectador tiene que “decidir” sobre el futuro de Miranda:

³⁴⁰ ‘el susurro de sus ropas cayendo’.

El carácter onírico de la escena final subraya la ambigüedad: no se sabe si Roberto Miranda sigue vivo o si Paulina le disparó. Si está muerto, su aparición final significa que es un fantasma del pasado, si está vivo –lo que es más probable–, es una metáfora del consenso, que obliga a las víctimas a compartir el espacio vital con sus victimarios no juzgados. Dorfman y Polanski retratan el problema en su dimensión privada, personal e invitan al público a la identificación –por lo que el horror se vuelve palpable y lo abstracto visible– (Schlickers 2010, 18).

En el film, no surge la duda de si Paulina lo mata o no, pero hay un plano en el que no se ve al médico, sino solo el precipicio y con un movimiento de grúa se filma hacia el precipicio, lo que invita a la interpretación de que se suicida, posibilidad que Polanski no niega sino sobre la que afirma que “le da al público un suspense adicional”³⁴¹ (en Castro 1995, 21). Es por una razón de realismo por la que el director decidió que no se matara al torturador al final:

La película hubiera entrado dentro de otra categoría, de otro tipo de película si el film hubiera concluido con la muerte del doctor Miranda. Gente como nosotros a lo más que llegamos es a decir «voy a matar a ese hijo de puta». En el film se siente que tienen ganas de hacerlo, pero no lo hacen (en Castro 1995, 21).

A pesar de ser una adaptación a lo que se podría llamar cine comercial, mantiene muchos aspectos que dan la impresión de una obra teatral: igual que en el texto, solo aparecen tres personas (y dos voces por teléfono) y toda la acción –menos el inicio y el cierre– se desarrolla en una única habitación a excepción de algunos planos que transcurren fuera de la casa en el espacio de las rocas de alrededor. En el teatro no existe *flashback* alguno; en la película se enmarca la acción en un solo *flashback* largo, pero dentro de este tampoco hay más. Cuando ella cuenta sus experiencias, por ejemplo, nunca se evocan imágenes; una película más al estilo de Hollywood probablemente se habría aprovechado de los recuerdos para integrar más acción, sentimentalismo y suspense. Tampoco hay

³⁴¹ En la película, la interpretación de que al final en el teatro el doctor es solo una aparición parece menos probable, pero no imposible.

ninguna interrupción de la linealidad –aparte del mencionado *flashback*–, pero sí se aumenta la tensión en el film porque la acción pasa a transcurrir de unas veinticuatro horas a cuatro y la presión porque en pocas horas serán descubiertos si no actúan les añade inquietud a ellos y al espectador³⁴². Tal vez es justamente lo esencial de la acción lo que hace que se conciba el drama con tanta intensidad y el espectador se quede con la misma sensación de impotencia que la protagonista cuando se da cuenta de la falta de justicia. Sin embargo, por todo lo anteriormente expuesto, se podría decir que la película es bastante menos política que la obra teatral. Aunque algo dura, es reveladora la opinión de Schulz al respecto:

en el film de Polanski, lo político se transforma en *vendetta* personal, intensificada por el ambiente de claustrofobia [...], esquiva la responsabilidad política colectiva y ni siquiera hace partícipe al espectador. [...] No se cuestiona en qué medida, en una nación que salga de la dictadura, toda la población es más o menos culpable de la opresión de mujeres como Paulina, asunto que escapó totalmente a Polanski, quien transformó *La muerte y la doncella* en una cuestión policial o psicológica (2000, 133).

Podríamos sintetizar la última como la propuesta de la coexistencia de ideologías distintas e incluso opuestas, a pesar de que finalmente se descubre que solo con la revelación de la verdad será posible una reconciliación –aunque esta sea parcial–; Galán lo resume de manera contundente: “¿es conveniente, ético y moral esconder la verdad para garantizar una apariencia de paz social?” (1993, 117). Desafortunadamente habrá que asumir que “las dictaduras producen sombras largas. Siguen manipulando y envenenando aun después de su caída” (Matussek 1992, 88). Obras como *La muerte y la doncella* ayudarán a intentar vencer esta intoxicación.

Más de catorce años después de que Chile volviese a la “democracia” finalmente llega el informe³⁴³ que Dorfman –la ficticia Paulina y sobre todo “innumerables otras

³⁴² En la película hay aún más elementos que sirven para tener al espectador en vilo, como el cambio de poder cuando el doctor alcanza la pistola, la falta de electricidad, la tormenta, las líneas de teléfono cortadas o la llamada transatlántica a Barcelona y la del presidente.

³⁴³ La comisión investigadora encabezada por el obispo Valech entrega en 2004 el “Informe sobre Prisión Política y Tortura” al presidente Ricardo Lagos.

víctimas demasiado reales que contaminaban con su silencio y su dolor el aire de Chile” (Dorfman 2004)— había anhelado cuando escribió *La muerte y la doncella*. Por fin el “¿Y yo?” de Paulina fue contestado y no solo los muertos sino también los sobrevivientes de la cruel tortura son examinados. Dorfman afirma que “la reacción del comandante en jefe del Ejército Chileno, general Emilio Cheyre, que aceptó la responsabilidad de su institución por el uso de la tortura sistemática” (Dorfman 2004) le parece igualmente crucial. El general proclamó que estos abusos jamás se podrían justificar, ni siquiera cuando se trata de mantener la seguridad nacional de un estado —este añadido tiene especial relevancia en el mundo de hoy y su lucha en contra del terrorismo—. Después de no poder volver a una de las islas en las que solía observar pingüinos en su infancia porque los militares habían ocupado este trozo de tierra, Dorfman finalmente encuentra la siguiente respuesta a la ardua cuestión de cómo reparar el daño a un país torturado:

Que nos devuelvan la costa, los árboles, las montañas que se llevaron y que ahora esconden. Yo les voy a creer a los que dicen que les duele lo que pasó en Chile el día en que los pingüinos puedan retornar a su isla mágica y tanto militares como civiles podamos bañarnos juntos en el mar nuevamente limpio de mi país amanecido (2004).

Esta meditación se parece mucho a la mención que se hace en *Ardiente paciencia* del “tránsito de aviones y helicópteros que había conseguido ya el exilio de las gaviotas y los pelícanos” (Skármeta 1985, 121). Es una de muchas similitudes de las cuatro obras de este capítulo; llama también la atención cómo tanto en *NO/El plebiscito* como en *La muerte y la doncella* son las mujeres quienes instigan al hombre a buscar la justicia y no “escondarse” bajo la idea de una rápida conciliación. Skármeta repite el patrón del protagonista que se politiza poco a poco tanto en el cartero como en el publicista, con lo que, posiblemente, quiere enseñar la importancia de que el pueblo se conciencie y tome partido. Las cuatro obras fueron compuestas por autores exiliados y posteriormente —menos el documental de Littín— fueron llevadas al cine con grandes producciones; lo que demuestra una voluntad de internacionalizar y universalizar la historia, así como dar a conocer la historia reciente del país. Al ocuparse del duelo de su nación cuestionan la política tomada antes, durante y después del golpe militar y

si tenemos en cuenta la íntima relación entre memoria y narración, resulta evidente que la articulación de la memoria colectiva de aquello que ha sido reprimido por la violencia, requiere de una producción de lenguajes capaces de quebrar el silencio impuesto por la palabra autoritaria de la dictadura militar (Pagni 2004, 15).

Los tres autores y los cuatro directores han conseguido encontrar este lenguaje que contraviene el mutismo y dar voz a aquellos que no han podido defenderse durante su tormento, siguiendo la propuesta freudiana del “trabajo de duelo en tres etapas: recordar, repetir, elaborar” (Pagni 2004, 9).

III.2.2. ARGENTINA: DEL PERONISMO AL *PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL*

III.2.2.1. *OPERACIÓN MASACRE* Y LA PERONIZACIÓN DE RODOLFO WALSH

Espero que no se me critique el creer en un libro –aunque sea escrito por mí– cuando son tantos más los que creen en las metralletas.
Rodolfo Walsh, “Introducción” a *Operación Masacre*

Cuando se habla de Argentina a partir de 1945, se habla de Perón, ya que desde entonces las fuerzas políticas (y los ciudadanos) se dividen en dos grandes sectores: los peronistas y los antiperonistas. Después del gobierno militar de 1943, Juan Domingo Perón, uno de sus miembros más notorios, llega por primera vez al gobierno mediante elecciones en febrero de 1946, “después de que su apoyo popular se manifestara en una jornada por demás significativa, el 17 de octubre de 1945”³⁴⁴ (Romero 2010, 97). En 1951 es reelegido, pero no puede terminar la legislatura por el golpe militar del 16 de septiembre de 1955 de la autodenominada Revolución Libertadora. Poco después se

³⁴⁴ Después de que el Ejército renunciara el 8 de octubre y el general Ávalos, junto a la oposición democrática, buscara una nueva solución de gobierno, el pueblo pidió exitosamente “la libertad de Perón y su restitución a los cargos que tenía” (Romero 2010, 101) en la Plaza de Mayo, donde el coronel apareció delante de la multitud y “volvió al centro del poder” (Romero 2010, 101). Lo novedoso de esta manifestación fue que participaba principalmente la clase obrera con una movilización hasta entonces desconocida que “[definió] una identidad y [ganó] su ciudadanía política, sellando al mismo tiempo con Perón un acuerdo que ya no se rompería” (Romero 2010, 102).

sustituye a Rojas —que había encabezado junto a Eduardo Leonardi el golpe contra Perón— por el general Aramburu, “más afín a los sectores liberales y antiperonistas” (Romero 2010, 133) y se prohíbe “cualquier propaganda favorable al peronismo, así como la mera mención del nombre de quien, desde entonces, empezó a ser designado como el ‘tirano prófugo’ o el ‘dictador depuesto’³⁴⁵” (Romero 2010, 136). El 9 de junio de 1956 tiene lugar un contra-golpe militar llevado a cabo por un grupo de peronistas y simpatizantes que llevó a una respuesta extremadamente violenta por parte del gobierno, que ordenó “el fusilamiento de muchos civiles y de los principales jefes militares, incluyendo al general Juan José Valle” (Romero 2010, 137). En este momento histórico se inscribe la ficción periodística *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, para algunos la primera obra de este género híbrido que une el periodismo y la literatura³⁴⁶. Ese día de junio, el periodista estaba en una cafetería jugando al ajedrez cerca de su casa en La Plata y recuerda en el prólogo sus sentimientos de aquella noche:

Después no quiero recordar más, ni la voz del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús, ni la ola de sangre que anega al país hasta la muerte de Valle. Tengo demasiado para una sola noche. Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujerado y adentro un

³⁴⁵ Por otra parte, los generales Valle y Tanco afirmarían en respuesta al decreto 4161, que prohíbe la mención de Perón, que el país “vive una cruda y despiadada tiranía [y que está ante] la monstruosidad totalitaria” (Walsh 2009, 53).

³⁴⁶ Aunque no es la cuestión de esta investigación, cabe anotar que la crítica literaria ha citado a menudo *A sangre fría* de Truman Capote como primigenia de la ficción periodística, a pesar de haber sido publicada nueve años después de *Operación Masacre*. Esto, según Kevin Alexis García, se debe a que la obra estadounidense “surgió como libro en una nación hegemónica, con una democracia fuerte, vencedora de dos guerras mundiales, con una próspera industria mediática y un fortísimo mercado editorial” (2011, 140), mientras que el contexto del libro argentino era “de inestabilidad social, violaciones a los Derechos Humanos, censura estatal y autocensura por parte de los medios tradicionales frente a la divulgación de denuncias que comprometieran a las fuerzas armadas, detentoras del poder” (2011, 140), además de que “el objeto de Capote era la obra artística como tal [y] su ética periodística queda [en] entredicho cuando se conoce que entabló amistad con los asesinos para beneficio de su obra” (2011, 141).

hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos (Walsh 2009, 20).

Podemos observar un distanciamiento del peronismo y una tendencia a no implicarse en los hechos políticos, no obstante comienza pronto un cambio de actitud cuando seis meses después se le transmite la noticia de que “hay un fusilado que vive” (Walsh 2009, 20). Esto será el comienzo de una larga trayectoria “peronizante” tanto del propio Walsh como de las ediciones de *Operación Masacre* que se irán sucediendo desde la primera publicación en 1957 –las reediciones están fechadas en 1964, 1969 y 1972–, ajustándose al contexto histórico y a la convicción política de su autor³⁴⁷. Así añadirá después del epílogo el capítulo “Aramburu y el juicio histórico”, y a partir de la cuarta edición el capítulo “Operación en cine”. Este último hace referencia directa a la adaptación homónima que Jorge Cedrón dirige entre 1970 y 1972 en la clandestinidad³⁴⁸, contando con Walsh como coguionista y que fue estrenada en 1973. Se trata de una breve semblanza sobre el cambio del sobreviviente Julio Troxler de la novela al film e incluye la transcripción de una escena cinematográfica. De esta manera, no solo la película se

³⁴⁷ En la introducción a la edición de *Operación Masacre* en *Mayoría*, donde apareció en nueve notas a lo largo de 1957, afirma: “Suspicias que preveo me obligan a declarar que no soy peronista, no lo he sido ni tengo intención de serlo. Si lo fuese, lo diría” (Walsh 2009, 220), y aunque añade “tampoco soy ya partidario de la revolución que –como tantos– creí libertadora” (2009, 220), hace hincapié en que sabe que “bajo el peronismo no habría podido publicar un libro como éste, ni los artículos periodísticos que lo precedieron, ni siquiera intentar la investigación de crímenes policiales que también existieron entonces. Eso hemos salido ganando” (2009, 220). Curiosamente, en el prólogo para la edición del mismo año ya no se halla este posicionamiento decidido, sino que se queda en la respuesta a la pregunta de “por qué yo –que me considero un hombre de izquierdas– colaboro con hombres y publicaciones de derecha. Contesto: porque ellos se atreven, y en este momento no reconozco ni acepto jerarquía más alta que la del coraje civil. ¿O pretenderán que silencie estas cosas por ridículos prejuicios partidistas? Mientras los ideólogos sueñan, gente más práctica tortura y mata” (2009, 225). En 1965, en “Nota autobiográfica” escribe: “Soy lento, he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda” (Walsh en Camaño y Bayer 1998, 238). Pero aún tardaría unos pocos años más hasta que comenzara su labor revolucionaria: “en 1968 dirige el semanario peronista *CGT* [...]; entre 1970 y 1973 milita en las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), y a partir de 1973 en la organización armada Montoneros” (Pérez 2006, 145).

³⁴⁸ “La película dirigida por Jorge Cedrón lee (y reelabora) *Operación Masacre* desde el contexto urgente de principios de la década del 70. La lectura de Cedrón se encuentra estrechamente vinculada a las dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse, a las rebeliones populares que les ofrecieron resistencia (Cordobazo, Rosariazo, Vitorazo), al renovado vínculo de la clase media estudiantil e intelectual con la obrera, a la suma de nuevos cuadros al peronismo, al surgimiento y afianzamiento de grupos que planteaban la lucha armada como único camino posible hacia una patria libre. Y también a las características de producción y circulación del cine político militante de la época. *Operación Masacre*-película se hace en condiciones de clandestinidad, para ser recibida en las mismas condiciones, se concibe a sí misma por fuera del sistema para actuar en su contra” (Castro Avelleyra 2012, 68-69).

nutre de la novela, sino que también esta, de forma circular, recurre a la obra de Cedrón, porque, en palabras de Walsh, “completa el libro y le da su sentido último” (Walsh 2009, 315).

En el prólogo a la primera edición, Walsh explicó que emprendió el trabajo de esta investigación minuciosa “para que *actuara*, no para que se incorporase al vasto número de las ensoñaciones de ideólogos. Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en la forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse”³⁴⁹ (Walsh 2009, 225). Es decir, en un primer momento parte de la idea de que como intelectual tiene el deber de hacer todo lo que está en su mano para ayudar a que esta historia atroz no encuentre repetición, pero no como manifiesto ideológico. El cineasta, por su parte, también rueda la película para que actúe, aunque no en su momento histórico para condenar los hechos, ni para evitar la repetición, sino para movilizar a la juventud peronista y para impulsar el cambio político que se vaticinaba en estos años –y que efectivamente llegaría en 1973 con la elección de Cámpora y la vuelta de Perón–, es decir, él sí utiliza la historia desde el principio para una especie de propaganda peronista. Y Walsh, a partir de 1972, al incluir la última escena termina cediendo espacio también a la ideología –y propaganda– política: “la larga guerra del pueblo el largo camino la larga marcha hacia la Patria Socialista” (Walsh 2009, 319).

La trama de las dos obras coincide con los hechos históricos: el día del intento del contra-golpe de Valle y Tanco, los militares llevan a doce hombres sobre las 23 horas del 9 de junio de sus casas a la comisaría, allí los detienen durante varias horas y a las 04:45 del siguiente día, Fernández Suárez dictamina: “*¡A esos detenidos de San Martín, que los lleven a un descampado y los fusilen!* Parece que no basta. Fernández Suárez debe acudir personalmente al transmisor. Rodríguez Moreno recibe la orden. Inapelable. Y se decide”³⁵⁰ (Walsh 2009, 66). En la película se plasma la sorpresa de Rodríguez Moreno al otro lado del transmisor, ya que en un primer momento no contesta que la ha recibido –luego confesará todo lo ocurrido–. Gran parte de la labor periodística de Walsh se concentra entonces en el hecho de que a las 00:32 del 10 de junio se proclama la ley

³⁴⁹ El subrayado proviene del original.

³⁵⁰ El subrayado proviene del original.

marcial que permitía el fusilamiento sin juicio, pero que los hombres fueron detenidos antes de que entrara en vigor³⁵¹, y por tanto no solo se trata de una crítica por la actuación de ese gobierno que muchos podrían considerar ilegal o amoral, sino que incluso aplicando sus propias leyes lo sucedido es indefendible, además de que, por las pruebas de Walsh, “no habrá malabarismos capaces de borrar la terrible evidencia de que el gobierno de la Revolución Libertadora aplicó retroactivamente, a hombres detenidos el 9 de junio, una ley marcial promulgada el 10 de junio. Y eso no es fusilamiento. Es un asesinato” (Walsh 2009, 135). De los doce hombres que fueron llevados al basural José León Suárez, solo matan a cinco, los otros siete consiguen escaparse; sin embargo, durante todos los años en los que Walsh intentó forzar a los policías a tomar posición sobre este innegable crimen, nunca hubo respuesta³⁵².

La novela solo hablaba de los civiles, justamente para hacer hincapié en lo insostenible que había sido la decisión de Fernández Suárez, pero Cedrón incluye las imágenes de los militares y los menciona en su película. Es decir, mientras que Walsh se mantiene dentro de las propias leyes de la Revolución Libertadora, el cineasta critica los sucesos desde una perspectiva histórica que circunscribe todos los fusilamientos de estos días hasta el momento en el que Valle se entrega el 12 de junio “a cambio de que cese la matanza. Lo fusilan esa misma noche” (Walsh 2009, 136). Además, añade más material histórico, como, por ejemplo, imágenes del Cordobazo, de Lanusse o del entierro de Aramburu. Sin embargo, como se ha mencionado, a partir de la cuarta edición de 1972, este último evento también se incluye como último capítulo al libro, titulado “Aramburu

³⁵¹ “No se ha hecho la más remota alusión a la Ley Marcial, que como toda ley debe ser promulgada, anunciada públicamente antes de entrar en vigencia. *A las 24 horas del 9 de junio de 1956, pues, no rige la Ley Marcial en ningún punto del territorio de la Nación.* Pero ya ha sido aplicada. Y se aplicará luego a hombres capturados antes de su imperio, y sin que exista [...] la excusa de haberlos sorprendido con las armas en la mano” (Walsh 2009, 55; el subrayado proviene del original).

³⁵² “Una de mis preocupaciones, al descubrir y relatar esta matanza cuando sus ejecutores aún estaban en el poder, fue mantenerla separada, en lo posible, de los otros fusilamientos cuyas víctimas fueron en su mayoría militares. Aquí había un episodio al que la Revolución Libertadora no podía responder ni siquiera con sofismas. Ese método me obligaba a renunciar al encuadre histórico, en beneficio del alegato particular. Se trataba de presentar a la Revolución Libertadora, y sus herederos hasta hoy, el caso límite de una atrocidad injustificada, y preguntarles si la reconocían como suya, o si expresamente la desautorizaban. La desautorización no podía revestir otras formas que el castigo de los culpables y la reparación moral y material de las víctimas. Tres ediciones de este libro, alrededor de cuarenta artículos publicados, un proyecto presentado al Congreso e innumerables alternativas menores han servido durante doce años para plantear esa pregunta a cinco gobiernos sucesivos. La respuesta fue siempre el silencio” (Walsh 2009, 135).

y el juicio histórico”. Se diferencia del resto del texto porque no está escrito desde la subjetividad del periodista que juega un rol protagónico y no hace referencia al proceso de la investigación. En las últimas frases del capítulo justifica la ejecución de Aramburu:

Quince años después será posible hacer el balance de esa política: un país dependiente y estancado, una clase obrera sumergida, una rebeldía que estalla por todas partes. Esa rebeldía alcanza finalmente a Aramburu, lo enfrenta con sus actos, paraliza la mano que firmaba empréstitos, proscripciones y fusilamientos (Walsh 2009, 139).

Con esto, Walsh añade un “apéndice [...] novedoso porque inscribe el discurso de la guerrilla urbana peronista” (De Grandis 1994, 309). De Grandis señala “que el comando montonero ‘Valle’ ejecuta a Aramburu como resultado de una respuesta negativa al pedido de rescate del cadáver de Evita” (1994, 309); no obstante, cabe añadir que el comando tomó justamente el nombre del general ejecutado porque “los dos primeros [cargos por los que la organización lo condenó a muerte] incluían ‘la matanza de 27 argentinos sin juicio previo ni causa justificada’ el 9 de junio de 1956” (Walsh 2009, 137), y, según Walsh, “el pueblo no lloró la muerte de Aramburu” (2009, 137). Al principio de la segunda parte, el periodista cita la proclama de Valle y Tanco durante la tentativa de derrocar a Aramburu, en la que afirman que la abolición de la constitución “retrotrae el país al más crudo coloniaje, mediante la entrega al capitalismo internacional de los resortes fundamentales de su economía”. Dicho en 1956, esto era no sólo exacto: era profético” (Walsh 2009, 53). El film de Cedrón se pronuncia como continuación, es decir, en el momento en el que el país ya está en este punto que Walsh definía como entregado al capitalismo. Anuncios de publicidad de Coca-Cola, Pepsi, Fiat, Shell, etc., como sus símbolos máximos, enmarcan, de hecho, visualmente la obra cinematográfica: al principio se contrastan con la banda sonora de canciones pro-peronistas y “viva la patria” (Cedrón 1973, 06:06) y al final mientras Troxler pronuncia su testimonio: “El peronismo probó todos los métodos para recuperar el poder, desde el pacto electoral hasta el golpe militar. El resultado fue siempre el mismo: explotación, entrega, represión” (1973, 01:25:06).



Fig. 81-84. En la película, la palabra “explotación” coincide justo con los carteles de Ford y Pepsi (Cedron 1973, arriba: 01:25:26 y 01:25:27) y “entrega”, con Coca-Cola y Fiat (Cedron 1973, abajo: 01:25:30 y 01:25:31). Los mismos carteles ya habían sido flasheados durante el comienzo de la película en el que van intercalados con imágenes de archivo mientras suena la segunda mitad de la “Marcha de la libertad”, la marcha militar utilizada por la Revolución Libertadora (Cedron 1973, 05:28–06:10).

De esta manera, queda de manifiesto que tanto para Cedron como para Walsh su labor periodística estaba estrechamente ligada a la política y, como afirma Pérez, “tenía que estar al servicio de la educación y concienciación de esas masas, que necesitaban luchar por sus derechos para vivir un día dignamente en una sociedad libre, justa y soberana” (2006, 145).

El libro está dividido en tres partes: comienza con “Las personas”, sigue con “Los hechos” y termina con “La evidencia”³⁵³. Al principio se nos presenta a hombres inocentes y desconocidos, Walsh describe la vida diaria y solo “la catástrofe del crimen [...] los sa[ca] de ese anonimato en que viven” (Pérez 2006, 133). Con la catástrofe se da el paso de residentes corrientes a víctimas en cuya vida “irrumpe lo extraño, el crimen, la muerte” (Pérez 2006, 134). Walsh presenta la historia casi como si fuera un relato fantástico, de horror, donde lo insólito aparece de pronto, sin que haya una explicación lógica, solo que aquí se trata de la vida real convertida en horror. La última parte

³⁵³ Esta estructura recuerda a *La noche de los lápices*, del mismo género de literatura periodística, en la que también encontramos primero una introducción sobre las futuras víctimas, luego el tiempo en el que se hallan detenidos y finalmente el período después de la detención, que en ambos casos se corresponde con las pruebas de los respectivos crímenes (cfr. III.1.4.2.).

constituye “la interpretación doctrinaria y ética de lo sucedido. Allí demuestra el crimen del Estado contra el pueblo” (Pérez 2006, 131). El razonamiento cabal de Walsh revela la imposibilidad de argumentar en contra de sus descubrimientos y deja poco margen para excusas o explicaciones oficiales, ya que la apabullante cantidad de pruebas que nos ofrece dificulta cualquier contradicción, e incluso es capaz de convencer con su raciocinio y retórica de que lo ocurrido se podría interpretar como la antesala de los horrores que acorralarían el país décadas más tarde³⁵⁴.

La trasposición de Cedrón sigue casi fielmente la estructura propuesta por Walsh: un prólogo en el que enfoca el derrocamiento de Perón por la Revolución Libertadora, una segunda parte que se corresponde con “Los hechos” walshianos en la que cuenta lo que ocurrió en la noche en cuestión y finalmente un epílogo en el que Julio Troxler toma la palabra –en forma de voz en *off*– para ofrecer alternativas y apoyar la causa peronista. La película también se adscribe al género de la novela-testimonio, ya que aglutina imágenes documentales –el prólogo y el epílogo– con ficcionales –la parte intermedia–, y aunque, como hemos venido viendo, hay cambios de un soporte a otro, de esta manera se mantiene el *espíritu* de la obra original junto a la aportación de nuevos elementos, no solo en cuanto al contenido de la película, sino también en lo que concierne a la historia de la cinematografía argentina. Esto es, Cedrón se convierte –como Walsh lo hizo en su propio campo– en pionero en un género que antes fue desconocido:

Al momento de la transposición de *Operación Masacre*, al cine, el lenguaje cinematográfico llevaba ya una sana vida de más de setenta años. El cine social había comenzado a desarrollarse a partir del trabajo de Fernando Birri en 1956, sentando las bases para el desarrollo de un cine político militante a partir de mediados de la década del sesenta. Al momento de la filmación de *Operación Masacre* el cine clásico de ficción y

³⁵⁴ “La Junta Militar decía tener una «misión patriótica», y aseguraba defender el suelo nacional contra un enemigo extranjerizante. Walsh demuestra que lo contrario era cierto: al destruir la economía, los militares golpistas destruían el patrimonio nacional y entregaban la soberanía del país a intereses extraños, desnacionalizando los bienes, procediendo con el egoísmo típico de la oligarquía apátrida. La Junta de Videla era una continuadora de la política de la Revolución del General Aramburu, defendía los mismos intereses, sólo se habían radicalizado sus métodos. Si Aramburu fusilaba unos pocos militantes, Videla los fusilaba por miles; si Aramburu torturaba y mandaba matar a individuos selectos, Videla organizaba un genocidio macabro. El Estado había perfeccionado el uso de la violencia contra el pueblo para mantener el poder” (Pérez 2006, 144).

el cine político militante no se habían cruzado. Ahí reside el principal logro de la película: la subversión del lenguaje del cine de ficción aplicado a la tendencia del cine militante (Castro Avelleyra 2012, 74).

El libro de Walsh, que fusiona, como se ha podido ver mediante algún fragmento citado, una prosa bien cuidada y poética –e incluso se puede observar algún elemento de novela negra o policial³⁵⁵– con la indagación meticulosa de los hechos, una técnica que se ve reflejada en la película –una obra clandestina y marginal–, que también cuida la estética cinematográfica. Ambos constituyen un hito emblemático de la resistencia artística en contra de los opresores y, de hecho, los tres principales promotores de la historia –protagonista, escritor y director– pagarían con su vida el compromiso con la memoria³⁵⁶.

III.2.2.2. EL DILEMA DEL PERONISMO DE IZQUIERDA Y DERECHA EN *NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDO*

*Mi Buenos Aires querido,
cuando yo te vuelva a ver,
no habrá más penas ni olvido.*
Carlos Gardel

Después de los revuelos como el Cordobazo o el secuestro de Aramburu, “la movilización popular fue identificándose cada vez más con el peronismo y con el propio Perón” (Romero 2010, 185), que recuperó su posición central alrededor del año 1971 a pesar de que no regresaría definitivamente del exilio hasta 1973³⁵⁷. Cuando regresa en

³⁵⁵ El lector a menudo tiene la sensación de ejercer el rol de detective, que sigue las pistas que el periodista apunta “en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano” (Walsh 2009, 21), con lo que añade una mayor tensión a los acontecimientos, aportando una inmediatez que recuerda a la transmisión en directo de un crimen que está teniendo lugar en ese momento –otro ejemplo de ello, dentro de nuestro corpus de obras, sería cómo se televisaba el robo armado de *Plata quemada*–. Por otra parte, hay características del género negro, por ejemplo, “Livraga, uno de los personajes principales, tiene la cara deformada por una bala que le atravesó, destrozándola, la mandíbula” (Pérez 2006, 133).

³⁵⁶ La Triple A, a la que se volverá más adelante, asesina a Julio Troxler en 1974, Walsh fue *desaparecido* en 1977 y Jorge Cedrón muere bajo circunstancias extrañas en la Prefectura de Policía de París en 1980.

³⁵⁷ Pasó brevemente por Argentina en 1972, pero pronto se vuelve a marchar a Madrid y da desde allí el visto bueno al candidato presencial Héctor J. Cámpora, con quien había reemplazado a Paladino en

junio, un mes después de la victoria de Cámpora, ya se prevén problemas que pronostican un futuro difícil nada más aterrizar: “se había congregado en Ezeiza una inmensa multitud, un enfrentamiento entre grupos armados de distintas tendencias del peronismo provocó una masacre” (Romero 2010, 195). Después de la renuncia de Cámpora, en septiembre del mismo año Perón gana con gran mayoría las elecciones, junto a su tercera esposa María Estela Martínez de Perón, conocida como Isabel. Un año después de su vuelta y dos años después de la última edición de *Operación Masacre*, Osvaldo Soriano tematizaría en su novela *No habrá más penas ni olvido* este último mandato de Perón³⁵⁸ —que publicitaba y anhelaba Cedrón en su película—. Durante este periodo cristaliza un fenómeno insólito que sería el eje de la obra de Soriano: el enfrentamiento de peronistas de izquierda y de derecha. El autor fue acusado de pertenecer al primer grupo y amenazado por la Triple A, esto es, la Alianza Anticomunista Argentina, el grupo paramilitar de la derecha radical de esta última etapa del peronismo, por lo que tuvo que exiliarse finalmente en 1976³⁵⁹. En el prólogo a la primera edición española insiste en que el libro “excluye de la acción a todos los demás protagonistas políticos y sociales de aquel momento para ceñirse a esta satírica observación del fenómeno peronista” (Soriano 2003, 142); es decir, extrapola de la situación total del conflicto nacional el problema específico de esta oposición. En el mismo prólogo, que fue escrito para “explicar el jeroglífico político argentino a los europeos” (2003, 142) y se suprimió en la edición argentina, Soriano expone la situación que noveliza en el libro, en la que

Perón utilizó una curiosa estrategia de gobierno: descalificó como *infiltrados* a aquellos a quienes todo el país conocía como peronistas, incluso a viejos militantes de la primera hora (representados en esta novela por el delegado municipal Ignacio Fuentes) y bendijo como peronistas a muchos advenedizos que habían contribuido a su caída en 1955 y se batieron contra él hasta poco antes de su regreso (el personaje del martillero Guzmán los ejemplifica en el relato) (2003, 141).

noviembre de 1971, porque la “principal virtud [del primero] era la total subordinación a la voluntad del líder exiliado” (Romero 2010, 188).

³⁵⁸ Debido a su muerte en julio de 1974, Isabel se hace cargo de los dos siguientes años del mandato hasta que los militares la derrocan en 1976.

³⁵⁹ Escribió el libro ya en 1974, aunque no se publicaría hasta el año 1980 en Barcelona.

Influido por su ministro José López Rega, la política de Perón se desplazó hacia la derecha, lo que creó el enfrentamiento que se trata en el libro. Hay casi un maniqueísmo de buenos –los de la izquierda– y malos –los de la derecha³⁶⁰–, lo que podría ser una simplificación, como lo criticó Heker, porque “no era tan clara la situación en los 70 y había ciertas zonas de intersección donde era muy difícil discriminar de qué lado estaban ciertos peronistas” (Heker en Soriano 2003, 143). Sin embargo, parece que es más bien una manera de enseñar el absurdo del asunto³⁶¹. Los dos bandos no dudan en emplear violencia, como lo augura el epígrafe de Cesare Pavese en la segunda parte: “Con amor o con odio, pero siempre con violencia” (Soriano 2003, 65), y luchan supuestamente por lo mismo. Así, cuando Ignacio –atrincherado en el edificio de la municipalidad– y Guglielmini –fuera, a la espera para dar la orden de atacar– intercambian mensajes, los dos firman con el eslogan peronista: “Perón o muerte” (2003, 49).

La adaptación homónima de Héctor Olivera lleva la trama a la pantalla a finales del *Proceso*, en 1983. La película fue estrenada el 22 de septiembre de ese año y, por tanto, un mes y pico antes de que por primera vez el peronismo fuera derrotado democráticamente en las urnas (Rivara 2000, 132). Mientras que Soriano se preocupó del asunto cuando tenía lugar, el trabajo de Olivera se basa en un acercamiento a la historia, probablemente con la intención de recordar a tantos argentinos cómo los unos se volvieron en contra de los otros en nombre de la misma causa. En la película se halla el mismo absurdo, cuando por ejemplo el piloto Cerviño grita “Viva Perón” (Olivera 1983, 01:05:13) justo antes de ser fusilado por un peronista del otro lado que repite el mismo grito a la vez que le dispara.

³⁶⁰ El autor afirma, de hecho, que el recurso del maniqueísmo fue deliberado, pero que no entendía por qué la crítica hablaba de buenos y malos: “hay fascistas y tipos matizados, oportunistas por ejemplo, como el sargento García. [...] Lo que no haré nunca, lo que nunca me saldrá, es relativizar el mal absoluto, el fascismo: ese es el infierno sobre la tierra” (Soriano en Delgado-Costa 2002, 96).

³⁶¹ Soriano explica el desconcierto que le llevó a escribir la novela en una entrevista en 1987 con García Molt: “De pronto vuelve Perón, y los peronistas viejos pasan a ser no peronistas por razones políticas. Todo esto, que tiene explicaciones políticas, a mí me parecía poéticamente siniestro” (Soriano 2003, 134).



Fig. 85-86. En la película se simultanea el grito “Viva Perón” de ambos (Olivera 1983, 01:05:11 y 01:05:13).

El escenario en ambos soportes es Colonia Vela, el *locus* mítico de muchas de las novelas de Soriano. En este pueblo pequeño se reúne la problemática propia del anonimato de las grandes ciudades –como lo afirma el prólogo, ya que ahí “el terror se disimula en la multitud, en la incertidumbre creada por asesinos y víctimas sin uniforme” (Soriano 2003, 141)– con el actuar irracional ya que todos en el pueblo sabían de las convicciones de los otros, lo que aumentaba el despropósito de acusar a Ignacio de antiperonista. La película abre con el enunciado “una indeterminada provincia argentina”³⁶², con lo que el director determina que se trata de un problema universal argentino y no específico de un lugar u otro, de la misma manera en la que Soriano había inventado un pueblo imaginario en lugar de dejar transcurrir la historia en un sitio real³⁶³.

Carbajal sugiere que “la matanza parece deberse a malentendidos, a un dogmatismo ciego y a una política malinterpretada” (2007), que hasta cierto punto es innegable, pero reduce las ocurrencias a un azar infortunado, y la intención e interpretación de Soriano es, a nuestro parecer, más profunda que esta. Hay un problema de raíz que permite estos malentendidos y que no se puede aislar del resultado: la malignidad y traición de Perón, que pesara en muchos argentinos devotos a él, fue el origen verdadero de esta tragedia sangrienta. Sin embargo, en ningún momento se echa

³⁶² Esta ubicación indefinida recuerda a *La muerte y la doncella*, en la que se valió del mismo recurso Polanski (*cfr.* III.2.1.4.).

³⁶³ Sí que existe un pueblo llamado Estación Vela cerca de Tandil, pero aun así parece obvia la intención de Soriano de crear un pueblo ficticio, aunque repleto de simbolismo (véase la tesis doctoral *La subversión de la historia: parodia, humor, cine y música en las novelas de Osvaldo Soriano* de David Prieto Polo o el estudio de José Delgado-Costa, *Binarración y parodia en las primeras tres novelas de Osvaldo Soriano*, para interpretaciones detalladas en cuanto al nombre del pueblo).

la culpa directamente a Perón, sino más bien a los que tienen un poder subordinado y que lo utilizan a su gusto. El grupo vencido, de hecho, no sale pesimista de la batalla, sino que se interpreta el día positivamente y se clasifica de manera sinónima como “un día peronista” (Soriano 2003, 131). Este rayo de esperanza es típico del autor, que suele terminar sus libros con un anhelo optimista –se verá también en *Cuarteles de invierno* (cfr. III.3.1.)–, que se basa en la idea de que si no se olvidan los hechos y alguien puede contarlos –lo dice explícitamente Cerviño– el porvenir será mejor.

Tanto el autor como el director critican la fe ciega que los personajes tienen en su líder, a pesar de la obviedad del desarrollo disparatado de los sucesos³⁶⁴. Según Rivara los resistentes solo perciben que

«algo» no marcha bien y hay que proceder a cambiarlo: en ese proceso pelean, mueren, comprometen su sentir. Pero en ningún momento hay una autorreflexión sobre la necesidad revolucionaria, sus causas y azares: apenas un intento de reordenar un mundo que intuyen poblado de traiciones hacia la causa peronista, su líder o el sentimiento de compartir un ideario (2000, 134-135).

Dicho con otras palabras, casi nadie sabe por qué o por quién lucha, tal vez con la excepción de Fuentes, que sí deja ver una clara ideología política al mostrarse íntegro y no aceptar la propuesta de despedir a Mateo. Para Carbajal, “lo humano es el elemento

³⁶⁴ La cuestión de si la culpa reside solo en Perón, solo en López Rega, o en los dos no se tematiza en la obra. La crítica general se dividía en los que aún al final defendían a Perón y utilizaron a López Rega como chivo expiatorio, o por lo menos como nefasto principal, como José Pablo Feinmann en *López Rega, la cara oscura de Perón: apuntes sobre las Fuerzas Armadas, Ezeiza y la teoría de los dos demonios*: “El asesinato de Rucci le vino como anillo al dedo a Lopecito. Ahora podía susurrarle a Perón la «necesidad» de crear un «escuadrón de la muerte». Esto fortalece cierta hipótesis: que haya sido López quien decidió el acribillamiento de Rucci. [...] Perón se opuso a la creación de escuadrones de la muerte” (1987, 72-73), y más adelante, sigue, que “aquí –aunque duela– es donde Perón se involucra con esta triste historia. Él (es cierto) se negó a la creación de escuadrones de la muerte. Y hay pruebas: mientras gobernó, las acciones de la Triple A fueron mínimas. Es decir: Perón controlaba los delirios criminales de López. Pero los conocía. Y este conocimiento constituye una parte esencial de su cara oscura” (Feinmann 1987, 74). Por otra parte, están los que, como Tomás Eloy Martínez, hacen responsable al presidente: “Este último Perón no es una figura errática: sabe lo que quiere, y sabe también cómo alcanzarlo. Casi todos los estudiosos del peronismo suelen ver al anciano como una víctima indefensa de López Rega. Pero, si se observa la historia sin prejuicios, se tiene la impresión de que quizá López Rega haya sido el instrumento que Perón utilizaba para ejecutar acciones que no quería ordenar por sí mismo. Es difícil explicar, si no, cómo el entonces presidente convalidó la asonada policial que depuso al gobernador de Córdoba en 1974, o no censuró con indignación los primeros crímenes de la Triple A, la siniestra organización que empezó a actuar cuando Perón aún vivía” (2004).

cómico y trágico, el aspecto del tango que expresa tanta emoción y tanto dolor” (2007). Esta asociación le permite interpretar al protagonista como romántico, rasgo compartido con el tango, por aferrarse “a su peronismo y a su manera de ver la realidad política de su país” (2007). Sin embargo, los que luchan con él no lo son: el policía García muestra su oportunismo al dejarse comprar por dos ascensos, primero a cabo y luego cuando empieza a dudar si seguir apoyando a Fuentes como sargento. Los personajes que sí obran por convicción son Juan y Cerviño, que además son muy bien retratados en la versión filmica por los actores Miguel Ángel Solá y Ulises Dumont, respectivamente. Sin embargo, no hay un pensamiento bien argumentado detrás de su actuación: ven, por irracional que sea, a Fuentes como un *alter ego* de Perón, y su victoria o supervivencia es el objetivo que buscan. Así, cuando Juan se entera de que su *caudillo* ha sido tomado preso, exclama: “Ya ve. Todo al pedo” (Soriano 2003, 98). Una escena similar tiene lugar al final de la historia cuando Cerviño, justo antes de morir, pregunta a Juan si Ignacio ganó, a lo que su amigo, en vista de la muerte inminente, le asegura que sí para que el piloto se quedara tranquilo en el último momento de su vida.

Según Rivara, Suprino y Guglielmini se diferencian de los otros por tener “un proyecto político, una defensa maquiavélica de él y un conocimiento más realista de cómo aceitar los engranajes del poder” (2000, 136). Aun así, o tal vez por ello, también ellos se traicionan entre sí, cuando al final Suprino asesina a Guglielmini porque este último iba a entregarlo a los militares. Todos estos acontecimientos se cuentan mediante imágenes rápidas, alternando de un bando a otro de manera que la escritura adquiere un toque cinematográfico. Y, efectivamente, en la adaptación no se han hecho grandes cambios: Olivera ha seguido fielmente la historia, ha mantenido los personajes principales, casi todos con sublimes actuaciones. La película, relativamente corta (de unos 80 minutos), ha conseguido sintetizar sin caer en la superficialidad y mantiene el suspense de principio a fin. El director cuenta en un homenaje a Soriano que este estaba contento con la adaptación “salvo por un par de detalles” (Olivera en Soriano 2003, 147):

yo había incluido un cartel que decía *Para un peronista no hay nada mejor que otro peronista*, cartel que perforaban los balazos que los peronistas atacantes tiraban a los que estaban atrincherados en la delegación municipal. Consideró que era un toque gorila.

Quizá tuvo razón. Para mí, realizar una película que criticara el enfrentamiento de la izquierda y la derecha peronistas, que por aquel entonces dirimían sus diferencias a los tiros, me parecía que era una obligación moral³⁶⁵ (Olivera en Soriano, 2003, 147).

Es decir, mientras que el objetivo de Soriano era no tomar una posición gorila – esto es, antiperonista– ni peronista, teme que la película se podría interpretar como lo primero, aunque el propio director aclaró que no fue su intención, sino que era “antiperonista de extrema izquierda y extrema derecha”³⁶⁶ (CISEA 1984, 376). El autor, a pesar de declararse no peronista y decir en algún momento que “nunca [le] gustó Perón” (Montes 2004, 102), escribe en una carta a Eduardo Van der Kooy en 1980 que en el libro en realidad “no hay tanta dureza con el General, más bien contra quienes creyeron que él era quien no era; y en cuanto a las purgas, ¿quién podría hoy decir que se trataba de una táctica del General? Claro que no fue el único responsable” (Soriano 2003, 139). Estamos, pues, probablemente ante uno de los muchos argentinos que se sintieron defraudados por *su* Perón, y se aferraban a que no era solo su culpa, como se ha indicado en relación con López Rega. Se añade otro aspecto: no se define claramente qué es ser peronista. Mateo lo explica de una manera sorprendente para aquellos que no han vivido la historia, esto es: “pero si yo siempre fui peronista... nunca me metí en política” (Soriano 2003, 29). Feinmann aclara el fenómeno interpretando que “si meterse en política es elegir una opción entre muchas, ser peronista es no meterse, no elegir, ser parte del todo, de la simple y sencilla vida vivible” (en Soriano 2003, 9). Puede que esto explique cómo el movimiento ha arrasado de esa manera a tantos argentinos, no por politizarse sino por creer en un algo superior; pero ese “Padre eterno” (Feinmann en Soriano 2003, 10), como Perón se autocalificaba, no les devolvía la fe ciega con la que ellos confiaban en él y la esperanza se queda en que cuando se vuelva del exilio “no habrá más penas ni olvido”, como cantaba Gardel, eternizado en el epígrafe de la novela. Aunque el autor la escribió estando aún en Argentina, es probable que ya viese venir la necesidad de irse tarde o

³⁶⁵ El subrayado proviene del original.

³⁶⁶ Rivara apoya esta noción: “no hay mirada admonitoria hacia la endeble fundamentación ideológica de los personajes. Por el contrario, la cámara procura captar la complejidad del problema construyendo [...] una continuidad a través de la alternancia de sintagmas filmicos frecuentativos del «combate», con el hiato simbólico que presupone el montaje paralelo” (2000, 137).

temprano. De nuevo, se llena la historia de esperanza. En el film se escucha la canción cuando Suprino atropella a Guglielmini, identificado por Rivara como la “ironía hacia los que creían conocer la esencia del poder, porque éste les contesta demostrándoles que la verdadera voz no está del lado de los sujetos [...], sino del objeto que ya no los necesita para perpetuarse, y por ello los descarta” (2000, 139).

Desafortunadamente se pierden en la película dos de las escenas más fuertes. La primera, el principio: la novela empieza con la frase “Tenés infiltrados” (Soriano 2003, 19), que como afirma Samoilovich es “la mejor metáfora de lo que fue el peronismo, de la paranoia desatada y la persecución y el macartismo en el seno del peronismo” (en Soriano 2003, 146). Cristalizar de esta manera tan directa el problema ya desde la primera línea contribuye a la fuerza del libro, mientras que la película abre más canónicamente y por ello se pierde la potencia de esta frase³⁶⁷. La segunda escena es la que destaca también José Pablo Feinmann en su prólogo a la edición de Seix Barral: “¿Cómo narrar –por ejemplo– la muerte del jefe de bomberos? Es el instante más irracional de una novela consagrada a expresarlo, a expresar la muerte de la razón y el triunfo devastador de la pulsión de muerte” (en Soriano 2003, 6). Aunque se trata de un episodio que no importa para el desarrollo del argumento, refleja la dureza de la realidad y el desatino de la historia. Este hombre se da cuenta de ello y solo ve una salida ante tanta inhumanidad creada por humanos:

Un hombre salió despedido de un auto y [...] de una mano se le escapó la pistola. El jefe de bomberos empezó a llorar. Se arrastró hasta el cuerpo del caído y tomó la pistola. Se sentó y miró los techos. Todo era rojo y las casas crujían como papel celofán en manos de un chico. Se acercó el arma a la nariz. Apeataba. –Dios los proteja –dijo. Se llevó la pistola a la sien derecha y apretó el gatillo (Soriano 2003, 110-111).

Feinmann no será el único lector sacudido por escalofríos al leer estas líneas, ya que condensan la desesperación sin rodeos, tal vez también la imposibilidad de una

³⁶⁷ En la adaptación de *Hay unos tipos abajo* (cfr. III.2.2.4.), donde la paranoia juega un rol central, se da una omisión similar: la frase inicial que repite el título, “hay unos tipos abajo” (Masetto 2005, 11), no aparece hasta bien entrada la película.

solución llegados a ese punto, junto a una prosa poética que aun ante tal momento desgarrador recurre a la imagen que reúne un producto cotidiano como el “papel celofán” con la inocencia infantil de “un chico”, para subrayar la impotencia.

Como contrapunto a todo ese horror, hay otro elemento tanto en novela como en el libro: el humor. Hay varias escenas en las que al lector/espectador se le escapará la risa, puesto que se presentan de manera similar al teatro del absurdo “por la unión incongruente que hacen entre el horror y la risa” (Delgado-Costa 2002, 124): valgan como ejemplos el ascenso a cabo de García por parte de Ignacio o la lluvia de estiércol con la que Cerviño cubre el pueblo. Justamente esta última ocurre durante la noche –que aumenta la sensación de peligro y es cuando solía atacar la Triple A– y Delgado-Costa la ha interpretado como un símil con la violencia que llueve “en ese momento oscuro de la historia argentina, «llueve» también mierda, etiqueta simbólica de la situación misma” (2002, 94).

La crítica se escinde a la hora de la cuestión de si el texto está centrado en una temática política o no, con los que afirman como Mathieu que “lo político es el catalizador que dará origen a las circunstancias de la historia. El enfoque central de la novela yace en la interacción humana al estallar la crisis” (en Delgado-Costa 2002, 119). El juicio de Perilla, aunque similar, tiene un matiz importante: “no se trata del escritor que subordina la literatura al compromiso político” (en Delgado-Costa 2002, 82), sino que este intenta mantener abiertas las puertas de la comunicación con el “inconsciente colectivo a través de una literatura que recoge los mitos sociales, convirtiéndolos en ficciones que los desmitifican y permiten nuevas lecturas” (en Delgado-Costa 2002, 226). Delgado-Costa, por su parte, añade el elemento estético de la novela, y afirma que “decir que la política es sólo el origen de la circunstancia sería negar toda la circunstancia” (2002, 119). Entre otros, Rivara forma la oposición a Mathieu ya que, para ella, “la novela, entonces, y el filme inspirado en ella, constituyen una invitación a reivindicar «lo político»” (2000, 140). Por las afirmaciones del propio Soriano, parece que sí se trata de una literatura política, aunque esto no merme su valor estético ni poético, como se ha venido señalando en varias ocasiones. Su compromiso político no subordina la literatura, pero sí fue el origen de la novela. El valor que tienen esta y otras de su misma estirpe es que consiguen

hermanar literatura y compromiso político sin que un elemento tenga que estar subordinado al otro. La literatura es aquí el medio de la denuncia política, lejos de una actitud panfletaria, que conserva la poesía hasta en los momentos más desesperados: “Sintió que su cabeza era una confusión de dolores que no conseguían fundirse en uno solo. Quiso que la muerte lo arrancara de esa pesadilla” (Soriano 2003, 93).

Otro logro es el de dejar en ridículo a los abusadores del poder, con escenas como el enfrentamiento de los periodistas con Guglielmini que revelan sus mentiras: “–¿Qué es ese olor a DDT? –preguntó otro de los periodistas. –Teníamos un tanque en el camión. Un tanque que reventó. –El DDT no revienta –dijo el periodista. –Pero esta vez reventó –contestó Guglielmini” (Soriano 2003, 63). Por muy inverosímiles que sean las explicaciones, a los ciudadanos se les obliga a creerlas. El poder de las armas, de la fuerza que prevalece en el lado de Guglielmini –como se ve, en la película, en las imágenes de la batalla– subordina a los que preferirían actuar con lógica racional. El logro de Soriano y Olivera reside en contar esta historia, instigando al lector a tomar conciencia mediante dos obras poéticas que consiguen desmentir la versión oficial y no relegar al olvido lo que esta intenta esconder.

III.2.2.3. LA DENUNCIA DE WALSH Y EL GRUPO CINE DE LA BASE

No funcion[a]n imposiciones de ningún género y no es por azar que la violencia estalle en el terreno social como en el artístico para responder a una vieja violencia enmascarada por las instituciones y leyes sólo benéficas para el grupo que las elaboró.
El Techo de la Ballena

La última obra, en forma de carta, de Walsh –cuya “historia vital (1927-1977) atraviesa todos los golpes de estado y dictaduras vividas en Argentina durante el siglo XX” (García 2011, 139)– data de 1977, y se titula “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”. Se inscribe en el momento histórico del llamado *Proceso de Reorganización Nacional*, que tuvo su comienzo después de la deposición y el arresto de Isabel Martínez de Perón en 1976 con el régimen de la Junta Militar liderada por Jorge Rafael Videla.

Como se ha visto en relación con *No habrá más penas ni olvido*, las condiciones del último mandato peronista eran todo menos ideales, y por

el caos económico de 1975, la crisis de autoridad, las luchas facciosas y la muerte presente cotidianamente, la acción espectacular de las organizaciones guerrilleras [y] el terror sembrado por la Triple A [se crearon] las condiciones para la aceptación de un golpe de Estado que prometía restablecer el orden y asegurar el monopolio estatal de la fuerza (Romero 2010, 207).

Pronto se revela que este régimen militar sería el más nefasto y brutal hasta el momento del siglo XX argentino; de hecho, se le denominaría también como la *guerra sucia* de Argentina. En él se procedería a la planificación detallada “por la conducción de las tres armas, ensayada primero en Tucumán –donde el Ejército intervino oficialmente desde 1975– y luego ejecutada de modo sistemático en todo el país” (Romero 2010, 207). Como ya se ha visto (*cfr.* III.I.4.), la tortura, la *desaparición* y el exterminio eran la manera habitual en la que obraban los militares. Walsh, más implicado y comprometido con la política que nunca, envía su carta, dividida en seis puntos, en la fecha del “primer aniversario de su infausto gobierno” (Walsh 1998a, 169), a los miembros de la Junta. El formato recuerda al célebre “Yo acuso” de Émile Zola, que denunció mediante una carta abierta en 1889 al entonces presidente de Francia en defensa del militar Dreyfus. Neruda recupera este título en un discurso del año 1948 después de la proclamación de la ley que prohibía el partido comunista en Chile, conocida como “Ley maldita”³⁶⁸. Walsh se adhiere, por tanto, a una tradición de acusaciones de escritores célebres que mediante la puesta en público quieren llamar la atención sobre injusticias con el fin de

llevar a cabo una estrategia de (contra)información y de (contra)inteligencia que, por un lado, estimule y permita que cada receptor del mensaje se convierta en un nuevo emisor –produciendo de esta forma una cadena de información–; y por el otro, intenta abrir

³⁶⁸ En este discurso, Neruda denuncia una realidad similar en cuanto a la censura que lleva a Walsh a escribir su carta y proclama que “en Chile no hay libertad de palabra, no se vive libre de temor. Centenares de hombres que luchan por que nuestra patria viva libre de miseria son perseguidos, maltratados, ofendidos y condenados” (Neruda en Olivares 2004, 553).

grietas en el bloque de poder hegemónico a partir de profundizar las contradicciones y tensiones hacia el interior del mismo (Vannucchi 2010, 7).

En 1979, dos años después de que Walsh escribiera la carta, el grupo Cine de la Base que Raymundo Gleyzer³⁶⁹ había creado en 1973 recupera el texto y lo convierte en un cortometraje valiente nuevamente con el fin de funcionar como arma en contra del régimen militar. Aunque no aparecen créditos, dada la clandestinidad del colectivo, Jorge Denti sería el director responsable del corto –el último de Cine de la Base–, esta vez bajo el título “Las AAA son las tres armas”, tomado de una frase de la carta. “Las AAA” se refiere a la Triple A. Las tres armas, en cambio, son aquí las tres ramas militares: el Ejército, la Armada y la Fuerza Aérea. El cortometraje se corresponde en la forma y en la extensión –aunque omite más de una decena de párrafos– con la carta original, esto es, la acusación concisa y personal que, de hecho, se introduce con el relato de que al propio Walsh la Junta Militar lo había censurado, perseguido, que habían allanado su casa y que su hija murió en combate con ellos³⁷⁰. A modo de pequeño prólogo, el corto abre con una escena en la que los militares allanan una casa y a pesar de lo que revela el diálogo escueto: “–¡Busquen allá! –No hay nada, mi coronel” (Denti 1979, 00:30), la reacción inmediata de este es dar la orden de llevar a la mujer que se encontraba en la casa y a la que habían pegado antes, con lo que se sugiere la arbitrariedad y la incoherencia con las

³⁶⁹ Jorge Denti recuerda a Raymundo Gleyzer en un homenaje treinta y tres años después del secuestro y la *desaparición* del creador del grupo que ocurrió el 27 de mayo de 1976 por parte del régimen militar: “El objetivo de Cine de la Base era producir películas para intervenir concretamente en el terreno de las relaciones políticas del proceso argentino con un cine que se definía como clasista y militante. La producción consistía en documentar las luchas populares que se desarrollaban en las fábricas, barrios, villas, sindicatos, organizaciones políticas y estudiantiles, haciendo con esto un canal propio de información. Con la producción de este cine colectivo y la interrelación con el público, el cineasta buscaría ampliar su horizonte humano y político, y tendería a ser un movilizador de conciencia y organizador de la vanguardia cultural” (Denti 2009).

³⁷⁰ En la “Carta a mis amigos”, escrita tres meses después de la muerte de su hija María Victoria, Walsh narra las circunstancias concretas del encuentro fatal con los militares y anota: “Mi hija no estaba dispuesta a entregarse con vida. Era una decisión madurada, razonada. Conocía, por infinidad de testimonios, el trato que dispensan los militares y marinos a quienes tienen la desgracia de caer prisioneros: el despellejamiento en vida, la mutilación de miembros, la tortura sin límite en el tiempo ni en el método, que procura al mismo tiempo la degradación moral, la delación. Sabía perfectamente que en una guerra de esas características, el pecado no era no hablar, sino caer. Llevaba siempre encima una pastilla de cianuro, la misma con que se mató nuestro amigo Paco Urendo, con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbarie” (Walsh 1998b, 136). En la confrontación finalmente terminaría su vida por las mismas razones que explica su padre, aunque de manera diferente: se dispara en la sien ante la posibilidad –inevitabilidad– de ser detenida y torturada.

que operaban los militares. A partir de este preámbulo, la transposición del texto es literal, es decir, aparte de la omisión de los párrafos mencionados, una voz en *off* lee los fragmentos de la carta. La siguiente escena demuestra una máquina de escribir y se escucha el primer párrafo de la carta abierta al que nos hemos referido unas líneas antes:

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años (Walsh 1998a, 162).

La imagen de la máquina de escribir en el corto como símbolo de resistencia refleja la convicción de Walsh –afirmada en una entrevista de 1973 realizada por Ricardo Piglia– de que “según cómo la manejas es un abanico o es una pistola y podés utilizar la máquina de escribir para producir resultados tangibles, [...] con cada máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable” (Walsh en Piglia 2006), también valdría como ejemplo la cita del autor que introduce este capítulo. En la siguiente toma podremos identificar esta voz en *off* con un grupo de jóvenes que están reunidos alrededor de una mesa con noticias de su país, lo que facilita la interpretación de exiliados argentinos, y mediante ese recurso hace recordar a los propios productores del corto que en este momento se encontraban en el exilio en Perú (Martín Peña 2000, 253), donde realizaron el cortometraje. Y, efectivamente, la intención de Denti fue representar a aquellos “muchos y muchas que todavía estamos en tierra y que pensamos y tenemos esperanza de que el hombre pueda cambiar” (en Taccetta 2011, 6).

La lectura se acompaña de imágenes de archivo que corresponden al contenido, pero también con métodos más alejados del documental tradicional, como puede ser

el montaje intelectual con pretensiones irónicas de fotos de Videla, Massera y Agosti, o la voz acelerada e incomprensible que acompaña la imagen de María Estela Martínez o las imágenes de historietas con las que se ilustran instituciones como el FMI y la CIA (Taccetta 2011, 3).

Esa voz distorsionada de la sucesora de Perón –junto a imágenes igualmente deformadas– aparece por primera vez cuando el texto proclamado dice: “en esa perspectiva lo que ustedes liquidaron no fue el mandato transitorio de Isabel Martínez sino la posibilidad de un proceso democrático donde el pueblo remediara males que ustedes continuaron y agravaron” (Walsh 1998a, 165). El siguiente punto enfoca las emblemáticas *desapariciones* que sufrió el pueblo argentino y enlista a través de imágenes con números concretos la suma de víctimas. Después, el cortometraje revela fotografías de las detenciones, arrebatamientos y centros de detención clandestinos. Se menciona a “las cumbres represivas de anteriores dictaduras” (Walsh 1998a, 163), comparadas con la actual, ya que estas por lo menos respetaron la “posibilidad de presentar [la denuncia de la detención] al juez en diez días” (Walsh 1998a, 163), de manera que destaca la dictadura militar como la más cruel, injusta e injustificable de todas.

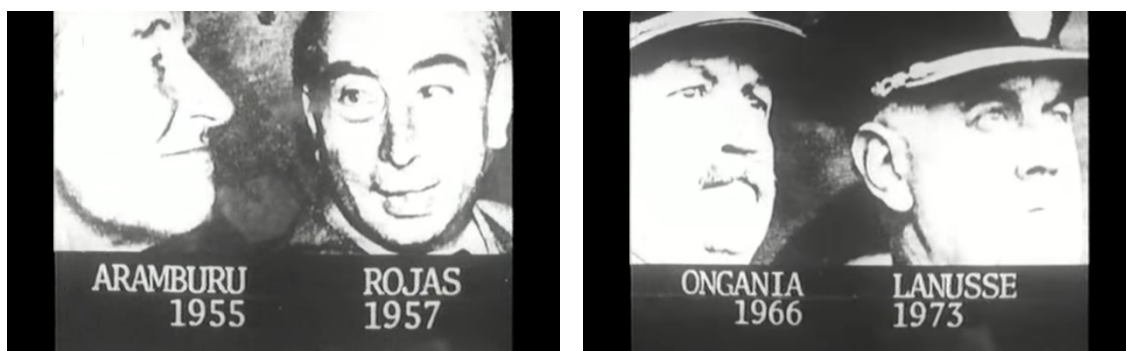


Fig. 87-88. La comparación con las anteriores dictaduras va acompañada con fotografías de los dictadores Aramburu, Rojas, Onganía y Lanusse (Denti 1979, 04:11 y 04:13).

Para subrayarlo, el episodio subsiguiente trata de la tortura –aún más amplia que anteriormente por los avances “quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos” (Walsh 1998a, 163)–, y el cortometraje lo ilustra con imágenes de cuadros que encarnan torturas variadas, desde la medieval, como el potro o el despellejamiento en vida, introducida nuevamente, hasta la picana o el submarino. Esta última técnica es la única que se representa mediante un vídeo y no imágenes fijas.



Fig. 89-92. La tortura se representa con imágenes muy variadas, reflejando la gran diversidad de los métodos brutales que se aplicaban, tanto en cuanto a contenido como en técnica artística. El submarino (Fig. 91) se define como “el soplete de las actuaciones contemporáneas” (Denti 1979, arriba: 04:50 y 04:48; abajo: 04:46 y 04:58).

El siguiente paso, de la tortura a las ejecuciones, se resume en el tercer punto, que llama la atención sobre los muertos en descampados. Las imágenes de las víctimas muertas en estos descampados recuerdan a *Operación Masacre*, aunque allí Walsh reprochaba, como hemos venido viendo, el error de no aplicar su propia ley marcial. Ahora la situación es aún más grave ya que ni siquiera se ha proclamado ley alguna, sino que los responsables justifican su actuación “con el pretexto de fraguados combates e imaginarias tentativas de fuga” (Walsh 1998a, 163). En el cuarto punto encontramos la cita que da nombre al cortometraje:

Las 3 A son hoy las 3 Armas, y la Junta que ustedes presiden no es el fiel de la balanza entre «violencias de distintos signos» ni el árbitro justo entre «dos terrorismos», sino la fuente misma del terror que ha perdido el rumbo y solo puede balbucear el discurso de la muerte (1998a, 165).

Aquí Walsh prevé lo que en la historia efectivamente se terminaría denominando “la teoría de los dos demonios”³⁷¹. Así, el prólogo de Ernesto Sábato al informe “Nunca más” comienza con que “durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda” (Conadep 1984). Aunque más adelante añade un matiz, sigue otorgando cierto derecho a esa “respuesta” estatal en la versión reformulada:

a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos (Conadep 1984).

Por ello, en 2006, año del trigésimo aniversario del golpe de Estado, se reedita el libro, durante la presidencia de Néstor Kirchner³⁷², con una introducción nueva, antepuesta al prólogo original sin suprimirlo, que lo rectifica:

Es preciso dejar claramente establecido –porque lo requiere la construcción del futuro sobre bases firmes– que es inaceptable pretender justificar el terrorismo de Estado como una suerte de juego de violencias contrapuestas, como si fuera posible buscar una simetría justificatoria en la acción de particulares frente al apartamiento de los fines propios de la Nación y del Estado que son irrenunciables (en Ginzberg 2006).

Como ocurrió ya en *Operación Masacre*, vuelve a haber una conjunción de la denuncia con un lenguaje literario que en ningún momento se subordina al propósito

³⁷¹ Para un estudio sobre los discursos y las imágenes que se han formulado acerca de cada uno de estos llamados demonios, véase José Manuel Barrio Terol, “Insurgencia y represión. Acerca de la teoría de los dos demonios”, *Historia Actual Online*, núm. 8, otoño (2005): 91-104.

³⁷² “La gestión de Néstor Kirchner supone la reaparición de los derechos humanos en el espacio público desde esta perspectiva *proyectiva*. Su liderazgo asumió personalmente la lucha contra la impunidad y fue determinante para comenzar un nuevo proceso de revisión del pasado que supuso una nueva estrategia conjunta ante la vía judicial y la política. Su iniciativa dio lugar a la remoción de los obstáculos que impidieron, desde la transición democrática, la acusación y juicio de todos aquellos involucrados en crímenes contra los derechos humanos durante la última dictadura militar” (Fernández Peychaux 2010, 1696).

político, sino que hermana la calidad artística del texto con su compromiso. Gamero lo atribuye a que el autor

sabía que cuando el tema es polémico, cuando se quiere decir una verdad silenciada o ignorada, el escritor debe apelar a todos los recursos estilísticos y retóricos a su alcance, porque si no corre el riesgo de crear un efecto contrario al que busca: volver increíbles los hechos, banalizar los dilemas, reforzar las resistencias de los lectores, provocar rechazo, escepticismo o indiferencia (2002).

Para no darle esa baza de una carta mal compuesta a la Junta y, en su día, al régimen militar de la Revolución Libertadora, se encuentra junto a una investigación minuciosa con datos exactos y bien respaldados,

la contundencia de ciertas frases «congelando salarios a culatazos mientras los precios suben en las puntas de las bayonetas» y la eficacia de sus recursos retóricos «lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades» que la fijan para siempre en la memoria del que la lee (Gamerro 2002).

En la correlación de las adaptaciones filmicas, hay también similitudes entre *Operación Masacre* y la “Carta Abierta”: así se muestran, por ejemplo, durante el testimonio de Julio Troxler hacia el final del film de Cedrón, pintadas de “Montoneros”, “FAP” (Fuerzas Armadas Peronistas) y “FAR” (Fuerzas Armadas Revolucionarias), así como imágenes de manifestaciones de resistencia; Denti utilizaría el mismo recurso y en una de las últimas escenas de “Las AAA son las tres armas” vemos manifestantes con pancartas del “Partido Comunista”, “Montoneros” y “Partido Revolucionario de los Trabajadores”. Aquí se acompañaba con las palabras “porque las causas que hace más de veinte años mueven la resistencia del pueblo argentino no estarán desaparecidas sino agravadas por el recuerdo del estrago causado y la revelación de las atrocidades cometidas” (Walsh 1998a, 169). En 1977, estos “veinte años” coinciden exactamente con la escritura de *Operación Masacre*, de 1957, por lo que se establece un nexo entre una

obra y otra. Desafortunadamente, la esperanza de que “reaccionaran contra esa miseria quienes tienen el deber de hacerlo” (Walsh 2009, 253), que tuvo el escritor aún cuando publicó su nota en *Mayoría* el 15 de julio de 1957 –y que pronto se demostrara como una esperanza en vano³⁷³–, la ha perdido por completo a la hora de escribir la carta abierta, que termina con estas palabras devastadoras –devastadoras por ciertas–:

Éstas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles (Walsh 1998a, 169).

En los puntos cinco y seis, aparte de lo ya señalado, emerge una nueva dimensión de la denuncia, ya que no solo encara las *desapariciones*, la tortura y los asesinatos, sino que junto a esa represión física se alza una represión económica que, según el autor, repercute directamente en un sentido político a la sociedad y la oprime incluso más que la represión física y directa. Y así declara que los puntos anteriores

no son sin embargo los que mayores sufrimientos han traído al pueblo argentino ni las peores violaciones de los derechos humanos que ustedes incurren. En la política económica de ese gobierno debe buscarse no solo la explicación de sus crímenes sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada (Walsh 1998a, 166).

Walsh detalla, por ejemplo, cómo la Junta ha reducido el salario real, el deterioro del Gran Buenos Aires en una villa miseria de diez millones de habitantes, el grado de contaminación del Río de la Plata, la bajada del producto bruto en un 3%, el incremento

³⁷³ Relata en el “Obligado apéndice” que la elección del nombre de “provisorio epílogo” no era casual, sino motivado por el hecho de que aún le quedaban muchas cosas por decir: “Preferí dejarlas para otro momento, primero porque no quise abusar del espacio que me concedió esa revista; segundo, para que no se creyera que me causa algún placer denunciar la miseria moral que reina en algunos sectores del país; tercero, porque esperé que reaccionaran contra esa miseria quienes tienen el deber de hacerlo. Semejante esperanza, tanto tiempo mantenida, revela que soy uno de los hombres más ingenuos que pisan este suelo” (Walsh 2009, 253-254).

de la deuda exterior y la inflación anual del 400%. El último punto se centra, además, en la implicación extranjera –especialmente de Estados Unidos– de esta represión económica, así denuncia el apoyo a “monopolios internacionales encabezados por la ITT, la Esso, las automotrices, la U.S. Steel, la Siemens, al que están ligados personalmente el ministro Martínez de Hoz y todos los miembros de su gabinete”³⁷⁴ (Walsh 1998a, 168).

Tal como preveía Walsh, su compromiso fue castigado después de que recorriera el 24 de marzo “en persona todas las redacciones de los diarios buscando que se publique su solicitada –nadie lo hizo–” (“A 30 años” 2007), esto es, solo un día después “fue emboscado por un grupo de tareas de la ESMA³⁷⁵, que lo secuestró y desapareció” (“A 30 años” 2007) cuando opuso resistencia a la hora de aprehenderlo. Sin embargo, consiguió lo que se había propuesto: denunciar y llamar la atención sobre la represión sistemática del Estado; y dicha carta fue calificada por Gabriel García Márquez –que se hizo con la tarea de difundirla poco después de la *desaparición* de su compañero– como “una obra maestra del periodismo” (en Dandan, 2012).

³⁷⁴ Podemos encontrar una denuncia similar de Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*: “Al cumplir su primer año de vida, la dictadura argentina del general Videla había recibido quinientos millones de dólares de bancos privados norteamericanos y 415 millones de dos instituciones (Banco Mundial y BID) donde los Estados Unidos tienen influencia decisiva. Los derechos especiales de giro de la Argentina en el Fondo Monetario Internacional, que eran 64 millones de dólares en 1975, habían subido a setecientos millones un par de años después” (Galeano 2010, 348).

³⁷⁵ La Escuela de Mecánica de la Armada utilizó su unidad militar en Buenos Aires como centro de detención, tortura y exterminio. Este espacio, hoy conocido como ex ESMA, fue convertido en El Espacio Memoria y Derechos Humanos y al cumplirse 35 años de la *desaparición* de Walsh, se le rindió homenaje con una instalación del artista argentino León Ferrari, cuyo hijo también fue *desaparecido* por la ESMA. La instalación consta de catorce paneles de vidrio con la transcripción íntegra de la “Carta Abierta” con la misma tipografía que Walsh utilizó en su máquina de escribir Olympia y que se encuentran enfrente del antiguo Casino de Oficiales de la ex ESMA. Sin embargo, antes de que se convirtiera en este espacio, tal como lo relata León Rozitchner, hubo intentos de deshacerse del lugar histórico: “Querían, consecuentes, tirar abajo el propio edificio de la Escuela Mecánica de la Armada, [...] quieren tratarla como una mera cosa y demolerla, borrar su existencia significativa: como trataron a los cuerpos de los desaparecidos” (2001, 34).

III.2.2.4. *HAY UNOS TIPOS ABAJO*: LA PARANOIA Y EL MUNDIAL DURANTE EL *PROCESO*

Hay una intemperie en los interiores donde la represión se ha filtrado abriendo las puertas de nuestras propias casas. Cada uno al llegar a la suya hace un racconto interno de sus infracciones ciudadanas: si puede temer o no que la allanen.
León Rozitchner

Desapariciones como la que sufrió Walsh se llevaron a cabo “masivamente entre 1976 y 1978, el trienio sombrío, y luego se redujeron a una expresión mínima” (Romero 2010, 210). La novela *Hay unos tipos abajo* de Antonio Dal Masetto se ambienta al final de esa época, durante el fin de semana del Campeonato Mundial de Fútbol que se celebró en Argentina en 1978. La película ya vio la luz en 1985 bajo la dirección de Rafael Filipelli y el guion corrió a cargo del escritor –los créditos iniciales constatan que el “argumento” proviene de él–. Conservó el material que en su momento no había convertido en novela porque le parecía que por la película se había “frustr[ado] la posibilidad de hacer un libro” (Masetto en Berón 2005, 79), pero trece años más tarde – justo para el vigésimo aniversario del mundial, en 1998– se arrepintió y decidió que sí hacía falta publicar esa novela, porque “la película no era nada extraordinario” (en Berón 2005, 79) y por

la cercanía del mundial de Francia [pensó] que valía la pena, sobre todo para recordar que el deporte y el fútbol en especial, ese deporte maravilloso y apasionante, pero que como todo aquello que arrastra a las multitudes y a las pasiones de la gente, se puede convertir en un elemento de manejo, que fue lo que pasó en el ‘78 (en Berón 2005, 79-80).

Es decir, no se trata de una adaptación propiamente dicha, porque no existía el modelo de la novela cuando se grabó la película, pero tampoco de una adaptación a la inversa, porque el libro no se basa en la película. Se podría definir, más bien, como la elaboración de dos soportes paralelos que partieron del mismo material, pero tomaron distintas formas que se correspondieron con el espíritu de sus realizadores. La aparición de la novela y por tanto la re-creación de la historia a partir de las investigaciones

principalmente periodísticas, efectivamente mejoró el resultado y, a nuestro parecer, creó una obra más coherente y mejor hilada que la versión “original”.

El protagonista, Pablo, es un periodista que en un principio no teme al gobierno ya que parece que no tiene conciencia de haber cometido ningún tipo de crimen ni haber actuado en contra de las ideas dictatoriales –“en mi vida me metí en política” (Masetto 2005, 23), dice en las primeras páginas–. Sin embargo, cuando su novia le avisa de que “hay unos tipos abajo” (2005, 11) –después de un periodo de vacilación en el que asume que no tiene nada que ver con él, sino que simplemente se trata del día a día bajo la dictadura– se autoconvence de que a quien observan es a él mismo. La película carece de este comienzo fuerte, y en ella una vecina avisa a Pablo de que “vino un tipo a buscarte” (Filipelli 1985, 03:58), y solo varias escenas más tarde, que demuestran la edición –excesivamente– lenta del largometraje, se sabe de la presencia de los *tipos*. Pablo decide inspeccionar los de “la pinta clásica” (Masetto 2005, 14) con sus propios ojos, y entonces sí tiene lugar una escena interesante e importante: “ANA: ¿Por qué los miraste así, eso es una provocación? PABLO: ¿Por qué no iba a mirarlos? Ellos también me miraron” (Filipelli 1985, 10:08). Este desafío –desafío dentro del contexto dictatorial y en comparación con la actitud habitual de los ciudadanos ante tal situación– que demuestra la confianza inicial del protagonista es lo que se irá desmoronando poco a poco según avanza la película.

Se retrata entonces el aspecto del régimen que Romero denuncia como “las víctimas fueron muchas, pero el verdadero objetivo eran los vivos, el conjunto de la sociedad que, antes de emprender su transformación profunda, debía ser controlada y dominada por el terror y la palabra” (2010, 210). Por su profesión, Pablo es consciente de todo lo que ocurre en el país, no se dedica a divulgar las criminalidades –“nunca escribió sobre política ni nada que se parezca. Las notas tuyas no pueden molestar a nadie” (Masetto 2005, 63)–. Sin embargo, por el simple hecho de ser periodista³⁷⁶ está en el punto de mira de la dictadura, o en sus palabras: “basta pensar para estar marcado” (Filipelli 1985, 15:47). De hecho, nunca se revela al lector/espectador a ciencia cierta que

³⁷⁶ Sus amigos mantienen una conversación sobre este hecho que ilustra tal sentimiento de la población: “–¿Por qué razón debería inquietarse? –Porque trabaja en periodismo. –¿Y con eso qué? –¿Cómo qué? Un periodista es un periodista” (Masetto 2005, 62).

no se metiera en política, ni si lo están observando por algo en concreto o no, pero justamente esta incertidumbre que él mismo siente se traspa al receptor al que Dal Masetto, y en menor medida Filipelli, transmite la alta probabilidad de que cualquier ciudadano, involucrado o no en la política, podía sentirse observado —o serlo— por el clima opresivo y paranoico de la época. Los amigos de Pablo se van distanciando poco a poco de él, lo que ilustra otro punto importante de lo que querían conseguir los opresores:

La mayoría aceptó el discurso estatal, justificó lo poco que no podía ignorar de la represión con el argumento del «por algo será», o se refugió en la deliberada ignorancia de lo que sucedía a la vista de todos. Lo más notable, sin embargo, fue una suerte de asunción e internalización de la acción estatal, traducida en el propio control, en la autocensura, en la vigilancia del vecino (Romero 2010, 211).

Tal como lo describe Romero, Pablo pierde todo posible amparo y sus amigos se niegan a que se quede a dormir en su casa, cuando no quiere volver a la suya por miedo a que lo *desaparezcan* cuando esté solo, en lugar de apoyarlo contra lo que, también para ellos, tiene que parecer una actuación injusta y arbitraria por parte de los militares³⁷⁷. A medida que su miedo crece ocurren entonces dos movimientos análogos: sus amigos se distancian y la euforia de los aficionados al fútbol asciende, hasta tal punto que en el momento álgido del horror que experimenta Pablo se encuentra ya completamente solo y se corresponde con la embriaguez de la victoria de los demás.

La curiosa relación de los argentinos con el fútbol y la importancia del mismo³⁷⁸ ya se hizo pertinente en otro libro de los que se han ido ocupando estas páginas, *Pase libre de la Mansión Seré*, en el que cuenta Tamburrini cómo la victoria eliminaba, por

³⁷⁷ Nicolás Casullo también resalta y critica la colaboración de los ciudadanos que aceptaban los acontecimientos, o bien callándose o bien asumiendo el “por algo será”, y al referirse a dos guerras durante los años de la dictadura afirmó que “en una de tales guerras, la medular de esta historia —la llamada «sucia»— uno de sus bandos procesó clandestinamente un genocidio a cargo del estado y sus maquinarias, con treinta mil argentinos asesinados y *el silencio complaciente de una comunidad semienterrada*, que en su mayor parte había apoyado el arribo de la dictadura” (2001, 23; el subrayado proviene del original). La segunda se corresponde con la de las Malvinas, a la que se volverá más adelante (*cfr.* III.2.2.6.).

³⁷⁸ “El fútbol en Argentina es una vieja pasión nacional, una obsesión, el lugar del orgullo y el desencanto, de la alegría y la tristeza, y un importante escenario para la obtención de la victoria y el reconocimiento global” (Archetti 2004, 182).

imposible que parezca visto desde ahora y desde otro contexto cultural, durante un corto lapso de tiempo, la distancia –e incluso el odio– entre torturadores y torturados que ven juntos el partido y la victoria:

Nuestra alegría no tiene límites. Me subo a una silla y empiezo a gritar, festejando la victoria. A mi lado, los dos guardias más jóvenes se abrazan. Guillermo se suma a su festejo. Uno de ellos me toma de un brazo y, haciéndome bajar de la silla, se cuelga de mi cuello y me incorpora al festejo. Ante la mirada incrédula de Tucumano, empezamos a saltar los cuatro en un ramillete humano, mientras gritamos a coro: “¡Argentina! ¡Argentina!” La atmósfera en la cocina es delirante. Cautivos y captores se abrazan y festejan (Tamburrini 2006, 149-150).³⁷⁹

Hay unos tipos abajo, sin embargo, retrata mucho más detalladamente lo que ocurrió durante ese fin de semana en el que se ganó el Mundial, ya que Pablo recorre las calles porteñas en las horas después de la victoria, observa y reflexiona sobre la importancia del fútbol, así como sobre episodios marginales como consecuencia de esos días. Este aspecto está mucho menos explícito en la película que en la novela: en la primera simplemente parece un trasfondo en el que se inscribe la historia y que puede ayudar al espectador a situarse en el momento histórico, mientras que en el libro conlleva una crítica mayor y más sofisticada. Hay un consenso amplio de que la Junta se aprovechó todo lo que pudo del Mundial, aunque también se ha apuntado que el *regalo* futbolístico que heredó al hacerse con el poder en realidad fue “un regalo envenenado, puesto que el tiempo jugaba en su contra si no conseguían pacificar el país. La aniquilación total de grupos guerrilleros era crucial. Un Campeonato del Mundo con bombas, protestas y manifestaciones era impensable” (Archetti 2004, 180). Y, tal como se ha mencionado, las *desapariciones* fueron mucho más numerosas en los dos años antes del Mundial que después. Pablo incluso medita en una ocasión sobre si la tolerancia de la sociedad que

³⁷⁹ Este acercamiento ilusorio perdura, por supuesto, muy poco tiempo, ya que minutos después: “La ironía de Guillermo le ha hecho recordar la verdadera relación que existe entre nosotros, poniendo crudamente en evidencia el rencor que sentimos por nuestro cautiverio, del cual él, pese a su buena predisposición, también es responsable. Aparta la silla de la mesa y se levanta, con un claro gesto de distanciamiento físico. En un acto instintivo de defensa, su mano se estira tanteando el revólver que lleva calzado en la cintura. –Bueno, se acabó la carrera –sentencia decididamente–. Es hora de que vuelvan al cuarto” (Tamburrini 2006, 151).

observa en una cafetería era también “consecuencia de la euforia que había traído el Mundial y si un mes antes, a esta altura de las cosas, ya no hubiesen intentado echar a los tipos o llamado a la policía para que se los llevaran”³⁸⁰ (Masetto 2005, 19-20). El evento ha sido descrito por gran cantidad de escritores, historiadores, etc., entre los que destaca la conmemoración de Eduardo Galeano en su libro *El fútbol a sol y sombra*:

Al son de una marcha militar, el general Videla condecoró a Havelange en la ceremonia de la inauguración, en el estadio Monumental de Buenos Aires. A unos pasos de allí, estaba en pleno funcionamiento el Auschwitz argentino, el centro de tormento y exterminio de la Escuela de Mecánica de la Armada. Y algunos kilómetros más allá, los aviones arrojaban a los prisioneros vivos al fondo de la mar (2012, 175).

La Junta sobornó al presidente de la FIFA³⁸¹ para llevar el Mundial a Argentina y poder manipular así la sociedad mejor, Havelange luego diría a modo de celebración que “por fin el mundo puede ver la verdadera imagen de la Argentina” (en Galeano 2012, 175), y no será el único que oculta las criminalidades durante la celebración futbolística; el entrenador alemán Berti Vogts osó afirmar: “Argentina es un país donde reina el orden. Yo no he visto a ningún preso político” (en Galeano 2012, 175) –y esto teniendo en cuenta la ubicación del estadio River Plate que resalta el escritor uruguayo–. Efectivamente, nadie pone en duda que reinase el orden, que equivale en este caso a la opresión y al amedrentamiento de los ciudadanos, y el régimen, claro está, se ocuparía de que ni los presos políticos –como los de *Pase libre: fuga de la Mansión Seré*³⁸², ni la tortura, ni la

³⁸⁰ Pablo presencia cómo la policía desaparece a unos chicos de un bar, mientras la vida sigue con normalidad y nadie se inquieta por el suceso.

³⁸¹ Un artículo de *Página/12* del 2006 descubre en relación con el Mundial: “Los militares habían decidido organizar el Mundial. Sin embargo, su realización peligraba, porque en algunos países europeos se extendía la idea de que la Argentina se había convertido en un gran campo de concentración. Por eso, el brasileño Joao [sic] Havelange era presionado para llevarlo a su país. El libro sobre el Mundial *La vergüenza de todos*, del periodista Pablo Llonto, contiene un hallazgo notable. Se trata de la tesis por la cual el régimen canjeó con el presidente de la FIFA la organización del torneo por la liberación de Paulo Antonio Paranaguá, hijo de un diplomático brasileño detenido por el Ejército en 1977 junto a su novia. «General, usted tiene mi palabra. La FIFA no pondrá en duda a la Argentina como organizadora y tendrán todo nuestro respaldo», le dijo el número uno del fútbol mundial al número uno de la dictadura, según el autor” (Veiga 2006).

³⁸² Archetti relata una anécdota especialmente cruel que revela que incluso presos que tenían una remota posibilidad de llamar la atención sobre su coyuntura, no podrían haber conseguido nada: Acosta, un torturador especialmente violento decidió llevarse, tras la victoria de Argentina, a “un grupo de prisioneros

represión fueran vistos por la comunidad internacional, que, sin embargo, tendría que haber aprovechado esta oportunidad para aclarar la situación funesta del país.

La novela comienza justamente con el grito emblemático “Argentina, Argentina” (Masetto 2005, 7), el mismo que Videla definía, junto a las banderas argentinas que poblaban los edificios, como “signos de una nación recuperada, en la plenitud de su dignidad” (Archetti 2004, 181), pero todo lo que sigue en las páginas posteriores desmonta esa idea de una nación recuperada y digna. También quita la máscara engañosa que esconde el miedo continuo, que aquí llega hasta la paranoia, de todos los que no apoyan el régimen, aunque no actúen activamente contra él, o como lo resume Ana, la novia de Pablo, “si no estás con ellos, estás en contra” (Masetto 2005, 24). También se cita explícitamente la polémica victoria contra Perú con 6 a 0, que ha sido duramente cuestionada:

Los dueños de casa vencieron algunos partidos, pero perdieron ante Italia y empataron con Brasil. Para llegar a la final contra Holanda, debían ahogar a Perú bajo una lluvia de goles. Argentina obtuvo con creces el resultado que necesitaba, pero la goleada, 6 a 0, llenó de dudas a los malpensados, y a los bienpensados también (Galeano 2012, 176).

Tal manipulación ayudaría al sentimiento nacionalista que tanto buscaron los militares, que se une al recuerdo de Pablo de “la circular enviada a los medios, firmada por la Junta Militar, con la prohibición terminante de criticar el desempeño de la Selección Nacional y su director técnico” (Masetto 2005, 9). El marco del Mundial, que es primordial en la novela, en la película se limita a llenar los huecos en los que el protagonista se encuentra solo. Por ello pierde la función que tiene en la novela, en la que, aparte de reflexionar sobre las circunstancias del evento deportivo convertido en arma de

en un coche para que pudiesen ver con sus propios ojos que la gente no se preocupaba de los derechos humanos ni de ellos. Sólo estaban interesados en el Mundial. Una de las víctimas relató al periodista Fernández Moore que pidió a Acosta que abriese el techo del coche para tener una visión mejor de las masas en la calle. Y cuando lo hizo, pensó en gritar que ella era una de las desaparecidas recluidas en un lugar secreto. Pero se dio cuenta de que no tenía sentido, dado que la gente hubiese pensado que era una loca en medio del carnaval nacional” (2004, 192).

la Junta, acompaña los momentos vitales por los que pasa Pablo³⁸³. Allí cristaliza toda la soledad en la que está sumergido cuando no se atreve a regresar a su casa para ver el partido y recorre las calles en solitario cuando se entera de un gol que marca Argentina contra Holanda en la final porque “se abrieron las ventanas, algunas personas salieron por los balcones y por un momento la calma se alteró con los gritos y el agitar de banderas” (Masetto 2005, 97). Termina escuchando el tiempo de prórroga del partido por la radio con un hombre que le invita a sentarse con él en la calle. Cuando se entera de la victoria se marcha y sigue su deambular por la avenida 9 de Julio, cerca del Obelisco, tradicional lugar para celebrar las victorias futbolísticas. Todos a su alrededor “se abrazan felicitándose como si cada uno hubiese participado en el triunfo” (2005, 101), y noticias como que cada “dos por tres aparecen cadáveres en las playas” (2005, 46) y que *desaparecen* conocidos o parientes –como el hermano de una amiga, que se “llevaron hace un par de meses y desde entonces no hay noticias” (2005, 65)– quedan relegadas al olvido y lo único que parece importarle a la gente es festejar *su* victoria. Sin embargo, en medio de esta “fiesta de todos”, como la Junta Militar tituló el documental que acompañó el Mundial –y fue dirigido por Sergio Renán– para inculcar en las cabezas de los ciudadanos la ilusión de una nación unida, Pablo es testigo de una escena que refleja la realidad del periodo: un camión pasa accidentalmente por encima de uno de los chicos que están celebrando la victoria, sus amigos intentan pedir auxilio y que los demás ayuden para sacarlo del tumulto, “pero nadie reparaba en [sus] señales” (Masetto 2005, 103). El intento de los amigos fracasa a pesar de haberlo colocado encima de un camión para llevarlo a un hospital, porque resulta imposible salir sin que la gran masa abra un camino y así

aquel cuerpo herido con los brazos abiertos en cruz sobre el camión atascado, desangrándose en medio de la fiesta general, se le apareció [a Pablo] como la

³⁸³ En la película se inserta, por lo contrario, una escena que no aparece en la novela: Pablo se encuentra con una antigua novia que no había visto en ocho años, hablan de la “buena época [en la que] por lo menos se podía andar tranquilamente por las calles” (Filipelli 1985, 46:04) y de sus amigos exiliados, un resumen de la dictadura que parece un tanto forzado. Terminan yéndose a la casa de ella, se acuestan, y se transmite la sensación de que aquí sí que hay alguien que se preocupa por él y con quien puede contar, por lo que uno de los aspectos más angustiantes de la novela –el quedarse sin nadie– desaparece.

representación de un sacrificio que los alcanzaba a todos [...]. Pensó en una gran humillación. Pensó que ese camión nunca lograría llegar a un hospital (2005, 104).

Esta escena³⁸⁴, además, le recuerda a otra que ocurrió en un hotel en el que se quedó una noche para no volver a su casa, donde una cucaracha intentaba salir de la pileta del baño, “corriendo por el fondo, buscando una salida que no encontraba” (2005, 71). Pablo la observa y espera, “se tomaba su tiempo” (2005, 71), hasta que abre poco a poco el grifo, la cucaracha lucha primero contra el agua hasta que “quedaba sumergida y después de resistir un tiempo era arrastrada y el remolino se la tragaba” (2005, 71). La alegoría de lo que está ocurriendo es cercana, aquí Pablo es la cucaracha y él se convertiría en los tipos –y por tanto en todo el aparato represor dictatorial– que observan, esperan, se toman su tiempo para atacar cuando se hayan cansado del juego para terminar ahogándola en el agua tal como los *desaparecidos* se ahogaban en el Río de la Plata. Aunque se bambolea entre el optimismo de que no le pasará nada y la convicción de que está en peligro, como se evidencia por ejemplo cuando siente la necesidad de estar acompañado “para que no se diluyera del todo el remanso que se había construido en la mañana” (2005, 79), termina optando por la huida, incluido todo tipo de precauciones para asegurar que no pueda haber nadie que lo persiga, como por ejemplo el hecho de bajarse de un tren en una estación desierta sin su equipaje para crear la ilusión de que solo se había ausentado del vagón para utilizar el servicio. Este final –idéntico en la novela y en la película– deja abierta la posibilidad del exilio, y por tanto con un rayo de esperanza comparado con otro que habría supuesto su *desaparición* por parte del régimen. Esta última escena reúne de nuevo el ambiente de paranoia que vive el protagonista, donde “todas las caras comenzaron a parecerle sospechosas y pensó que no había lugar más amenazador que una estación” (2005, 117). Ha perdido toda la confianza en los demás y por tanto en la sociedad y se revela una vez más la arbitrariedad con la que se condenaba a los ciudadanos a vivir en un estado de miedo y represión que, a menudo, no terminaba con la oportunidad

³⁸⁴ También compara la situación con una prisión, y por tanto con la angustia de no poder salir de ella: “Trató de imaginarse el espectáculo visto desde arriba, a vuelo de pájaro: la multitud festiva, con sus bocinas y sus trompetas. Se le antojó como una mascarada demente en el patio inmenso de una cárcel” (Masetto 2005, 105). Esta imagen potente, de nuevo, está ausente en la película.

de escapar antes de que fuera demasiado tarde. Y no solo por no saber que se estaba siendo investigado, sino también por otras múltiples razones, como pueden ser las económicas, familiares, políticas, etc.

III.2.2.5. LA NOVELA POLICÍACA COMO MÉTODO PARA REPRESENTAR LO CENSURADO EN *ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA*

*Non mi restava che scegliere (tra i modelli di trama)
quella più metafisica e filosofica, il romanzo poliziesco.*³⁸⁵
Umberto Eco

La siguiente novela retrata el lado opuesto de la persecución, es decir, no se enfoca desde el punto de vista del perseguido, sino del perseguidor, o eso nos hace creer el autor durante casi todo el libro. José Pablo Feinmann escribió y publicó *Últimos días de la víctima* en 1979, en plena dictadura militar, dentro de Argentina, por lo que el acercamiento al tema político tenía que ser muy sutil para que no fuera objeto de la censura interna³⁸⁶. De hecho, Feinmann exteriorizó sobre su situación el mismo sentimiento de “estar marcado” que expresó Pablo en *Hay unos tipos abajo*:

en el ‘78, yo estaba como un sobreviviente acá en plena dictadura. No debía estar acá. Yo tendría que haberme ido³⁸⁷. No porque estuviera en la guerrilla, no, había sido profesor

³⁸⁵ ‘No podía sino elegir (entre los modelos de trama) la más metafísica y filosófica, la novela policíaca’.

³⁸⁶ El propio escritor anota en el prólogo de la edición de El Aleph Editores: “En 1979, Argentina era un país peligroso, tramado por las sirenas policiales, los gritos nocturnos, las desapariciones. En 1979, en diciembre, en ese país, aparece una novela de tapas azules ilustradas con una foto de la estación de trenes de Belgrano R y con una pistola Luger sobreimpresa. Era *Últimos días de la víctima*. De su autor, en la contratapa, sólo se decía su fecha de nacimiento, que era licenciado en filosofía y que ésta, *Últimos días...*, era su primera novela” (Feinmann 2012, 9). Más adelante afirma que “bajo la dictadura se escribieron tres novelas importantes. En el país, se entiende” (2012, 10), que, según Feinmann, son *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, y su novela *Últimos días de la víctima*, aunque destaca que lo importante de la primera era la dedicatoria a un *desaparecido* –pero que su valor literario era discutible– y que la segunda no podría preocupar a la dictadura por su hermetismo. Es decir, queda solo la suya.

³⁸⁷ Aubert (2009) explicita que la razón por la que no se exilió fue su precaria salud, ya que fue diagnosticado de cáncer en 1975 y tuvo que someterse a frecuentes exámenes médicos que le impidieron abandonar el país.

de filosofía y había escrito muchas cosas. Y bueno, acá te mataban por cualquier cosa... estaba fichado (en Aubert 2009).

En 1982, a finales de la dictadura, Adolfo Aristarain llevaría la novela al cine³⁸⁸, bajo el mismo título, atenuando hasta cierto punto la interpretación política y centrándose más en el lado policial de la novela –esto, aparte de la preferencia del cineasta, puede tener que ver también con que “en la cinematografía o la radiodifusión, el discurso de la censura siempre fue más claro y explícito que en otros espacios” (Varela 2005, 1)–. Aunque Feinmann dijo que “muchos [la] consideran su mejor película” (2012, 10), se recogerán más adelante varios puntos críticos del largometraje. Sin embargo, también ha habido voces que han afirmado, por el contrario, que la película es más política que el libro –y efectivamente hay escenas que dan pistas visuales a la dictadura militar, pero no se formulan analogías tan explícitas como ocurre en la novela. En un artículo sobre la narrativa policial en Argentina³⁸⁹, Calabrese resume los vínculos que Feinmann establece entre sus escritos y el momento político por el que pasa en el país, esto es,

mientras sostiene que, en caso de la serie argentina, no hay policías ni detectives, el clima que se genera en ella es la réplica del Estado policial: la generalizada atmósfera de la inminencia difusa pero constante de la muerte, generadora de un estado de paranoia social” (Calabrese 2010).

Será la misma paranoia que se ha podido percibir en *Hay unos tipos abajo*, solo que esta vez el protagonista, Raúl Mendizábal, es el que lleva a cabo el trabajo de observar al “fichado” con el propósito de matarlo. La historia comienza –en el libro– con el encargo por parte del “hombre importante” (Feinmann 2012, 13) que instruye a Mendizábal en su

³⁸⁸ No es el único director argentino que se aventura con una adaptación de la novela, sino que lo haría también Héctor Olivera en 1988, llamada *Two to Tango* (*Matar es morir un poco* en español), que no se produjo para el público argentino, sino para el estadounidense. Para un análisis detallado de esta versión, véase el artículo de Tamara L. Falicov, “U.S.-Argentine Co-productions, 1982-1990: Roger Corman, Aries Productions, «Schlockbuster» Movies, and the International Market”, *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 34, núm. 1 (2004): 31-38. Se vuelve a adaptar de nuevo en 1995, esta vez por Bruno Gautillon bajo el título *Le derniers jours de la victime*.

³⁸⁹ Como apunta Jacovkis, “a partir del 1976, el género se convierte en un medio para reflexionar acerca del terrorismo de Estado y sus secuelas en el país” (2011, 48).

nueva tarea, que es, en sus palabras, que “tiene que matarlo, nada más” (2012, 15). Al asesino contratado le molesta ese agregado “nada más”, como si no se tratara de un trabajo delicado: porque su manera de asesinar no es la misma que la de cualquier asesino a sueldo. Él sublima su quehacer de verdugo a una especie de tarea artística: utiliza incluso un arma obsoleta en comparación con los equivalentes modernos, ya que “no aceptaba que nada ni nadie le arrebatara la magnífica sensación de ser el artífice de las muertes que provocaba” (2012, 22). Las peculiaridades del personaje no cesan aquí, sino que el desarrollo de su labor también es curioso, observa a su víctima largamente e incluso hace una crónica fotográfica de la persecución, tal como si se tratara de un detective. Las escenas en las que cuelga todas las fotografías en su habitación quieren recordar a la primera película aquí comentada, *Blow-Up*, especialmente por las ampliaciones que, al mirarlas, le causan una “vertiginosa náusea” (Feinmann 2012, 26) que le lleva a arrancarlas una a una y sepultarlas debajo de la cama. El motivo de las fotografías, además, remite a su rol de *voyeur*, que se intensifica, en los dos soportes, durante las escenas eróticas que intuye a través de las persianas, y en el caso de la película, también cuando su futura víctima y la amante de este se inyectan heroína³⁹⁰.

A primera vista parece que Mendizábal acepta su encargo sin cuestionar su legitimidad, considerando que “por qué se deseaba que lo matara [...], le importaba poco” (Feinmann 2012, 32) y, además, “*algo* debía haber hecho Külpe [...]”. Su experiencia en el oficio había dejado a Mendizábal una enseñanza: ningún condenado era inocente” (2012, 51). De esta manera, el relato vuelve a parecerse a *Hay unos tipos abajo*, en el que los amigos de Pablo utilizan el famoso “por algo será” varias veces para distanciarse así del posible *peligro* al estar asociados con él. Sin embargo, aunque a Mendizábal le guste definirse como un “instrumento” (2012, 51) –y consecuentemente ajeno a cualquier decisión sobre quién debe morir– hay una dialéctica entre la mera aceptación de culpa de la víctima y la constante duda de si realmente ha cometido algún acto criminal. Es en

³⁹⁰ Este voyerismo que se lleva a cabo desde la ventana opuesta, y también el intercambio del observador y el observado, el cazador y el cazado, tiene una larga tradición en el ámbito cinematográfico, como por ejemplo, en *The Conversation* de Coppola. Para un análisis detallado sobre este aspecto y la relación con el género negro, véase Erik Larson, “Anxious Spaces: The Noir Stylistics of José Pablo Feinmann’s *Últimos días de la víctima*”, *Cine y...* 2.2, 2014: 21-24.

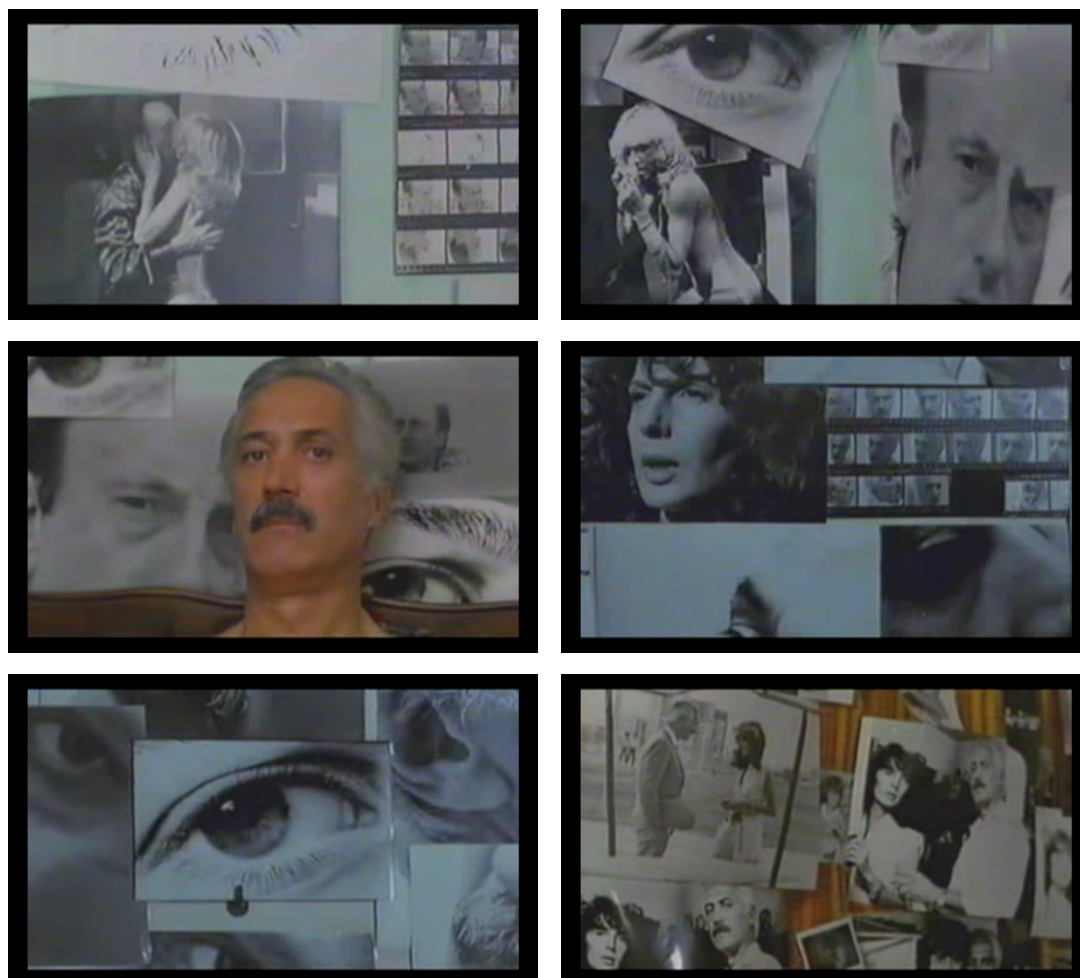


Fig. 93-98. Los primeros tres fotogramas (de arriba a abajo y de izquierda a derecha) retratan la investigación que lleva a cabo Mendizábal de Külpe y el *collage* que crea el primero en su casa (Aristarain 1982, 52:05, 52:06 y 52:16), mientras que los últimos tres fotogramas reflejan la investigación de Külpe sobre la investigación de Mendizábal (Aristarain 1982, 01:28:45, 01:28:49 y 01:28:55).

estos momentos en los que, a nuestro parecer, se ilumina la arbitrariedad con la que se *desaparecía* a los ciudadanos argentinos, y dado que se trata de pensamientos que no exterioriza hacia nadie, este aspecto se pierde en la película. Así reflexionará, por ejemplo, “¿quién era Külpe? Si su vida era tan transparente, si tenía tan pocas cosas que ocultar, ¿por qué había que matarlo? Pensó en la posibilidad de un error, quizá una injusticia”³⁹¹ (Feinmann 2012, 51). De hecho, gran parte de la narración en la novela se basa en los intentos de descubrir por qué tiene que morir, con lo que Mendizábal adopta

³⁹¹ Parece que el autor, además, quiere implicar que este caso se diferencia de sus trabajos anteriores —y efectivamente, el final demostrará que nada tiene que ver con un encargo usual—: “¿Tan seguro se sentía Külpe? ¿Tan poco tenía que ocultar? Porque siempre, aunque no lo quiera, uno deja rastros de sus cosas. Y, sin embargo, no. Con Külpe ocurría distinto” (Feinmann 2012, 50).

el rol de detective, y finalmente se autoconviene con *pruebas* improvisadas de que Külpe es el autor de un asesinato y, por eso, ahora debe morir él. En una lectura política, Mendizábal correspondería al régimen opresor de la dictadura, o incluso, más específicamente, a los comandos paramilitares, llamados “grupos de tareas” o “patota” que solían llevar a cabo el *trabajo sucio* –observar, detener, torturar y desaparecer a sus víctimas–, lo que se simboliza “as he draws a sketch outline of the intertwined relationships in Külpe’s life, Mendizábal scratches out Külpe’s name [... and his] ultimate aim is to scratch Külpe’s name from the list of the living, to «disappear» him”³⁹² (González 2006, 44). Por tanto, se refleja de cierto modo la iniquidad de las *razones* por las que estos comandos elegían a quiénes iban a eliminar, ya que sus *pruebas* serían igual de arbitrarias que las que elucubró Mendizábal.

Pero a pesar de los atributos mencionados que recuerdan a la típica historia detectivesca, y especialmente que el protagonista tenga “many of the characteristics of the hard-boiled detective hero: the portrait is particularly close to that of Chandler’s”³⁹³ anti-hero, Phillip [sic] Marlowe”³⁹⁴ (González 2006, 41-42), tanto novela como película se diferencian de ella, por ejemplo, en que el asesinato no ocurre hasta las últimas páginas del libro, ni hay ningún intento de explicarlo o esclarecerlo, como es común en este tipo de narraciones. El mayor contraste se encuentra en este final: Mendizábal se convierte en la víctima de Külpe, quien lo mata pronunciando las mismas palabras que el primero había preparado para el momento del tiro final. Esto no solo le lleva al lector/espectador a la sorpresa y a recapitular todos los acontecimientos anteriores, sino que “Feinmann’s novel does not exhaust its possibilities once the reader discovers the facts about the

³⁹² ‘al dibujar un esbozo de las relaciones entrelazadas de la vida de Külpe, Mendizábal tacha el nombre de Külpe [...] y su] objetivo en última instancia es tachar el nombre de Külpe de la lista de los vivos, «desaparecerlo»’.

³⁹³ En una entrevista, Feinmann se muestra contrario a esta interpretación y afirma que la influencia venía de otro ámbito: “Mi novela, en cambio, fue hecha «a la norteamericana» porque yo fui más influido por el film noir que por el policial literario. Si bien había leído a Chandler y a Hammet, yo empecé a escribir con pasión cuando uní la literatura con el cine” (Feinmann en Wielikosielek 2015).

³⁹⁴ ‘muchas de las características del duro detective heroico: el retrato se acerca especialmente a aquel de Chandler, el anti-héroe Phillip [sic] Marlowe’. Véase “Postmodern, Post-boom and Post-Borges: José Pablo Feinmann’s *Últimos días de la víctima*” de Gail González para un sumario detallado sobre las similitudes entre los dos personajes.

murder; in fact, the number of unanswered questions multiplies exponentially at this point”³⁹⁵ (González 2006, 45).

No solo el hecho de que es –o cree ser– el encargado de matar a Külpe le convierte en símbolo del régimen, hay varios otros aspectos en los que Feinmann –y Aristarain– consiguen transmitir las características despóticas sin hacer referencia explícita a la dictadura. Hay, por ejemplo, una alta identificación con los torturados ya que cuando ve a su futura víctima, al creerse dueño de su destino “sintió una intensa y extraña excitación” (Feinmann 2012, 19). Este afán por poseer a la víctima y sentir un placer perverso por ello, es un motivo recurrente del victimario, como se ha citado. En este caso, se añade que su megalomanía llega hasta tal punto de creerse tan omnipotente que de él depende el buen funcionamiento del sistema –“la maquinaria”–:

Ya antes lo había subyugado la posibilidad de trastrocarlo todo con un solo gesto. Qué burla, realmente. Maravillaba pensar, por ejemplo, que el infalible funcionamiento de la maquinaria manejada por el hombre importante (y también el de las otras maquinarias que controlaban a esta, manejadas por hombres aún más importantes y soberbios) dependía sencillamente de que él, Mendizábal, colocara ahora –o no– su mano sobre el hombre de ese personaje algo robusto, con anteojos y bigotes negros, que estaba allí sentado. Porque, si se lo pensaba bien, *nada lo impedía*. Como nada impedía tampoco que esa misma noche esperase a Külpe en su departamento, y en lugar de matarlo, le contase todo (Feinmann 2012, 62).

³⁹⁵ ‘la novela de Feinmann no agota sus posibilidades una vez que el lector descubre los hechos sobre el asesinato; de hecho, el número de preguntas sin respuesta se multiplica exponencialmente a partir de ese punto’. González ofrece, además, una serie de preguntas que resultan de este final inesperado: “The reader is left with numerous questions. Is Külpe a hit-man like Mendizábal? Did Peña, who we see alone in the office of «el hombre importante» at the end, usurp the place of his «patrón»? How did Külpe identify Mendizábal? If it was a «hit,» who ordered it? What was Amanda’s role in Külpe’s life? Were *any* of Mendizábal’s deductions correct? The usually well-defined roles of victim, detective and murderer are completely muddled here” (González 2006, 45; ‘El lector se queda con numerosas preguntas. ¿Es Külpe un asesino a sueldo como Mendizábal? ¿Ha usurpado Peña, a quien vemos al final a solas en la oficina del «hombre importante», el lugar de su «patrón»? ¿Cómo ha identificado Külpe a Mendizábal? Si fue un asesinato, ¿quién lo ordenó? ¿Cuál fue el rol de Amanda en la vida de Külpe? ¿Hubo *alguna* deducción correcta por parte de Mendizábal? Los roles generalmente bien definidos de víctima, detective y asesino aquí se confunden por completo’).

Aquí, se olvida de que como peón insignificante es perfectamente reemplazable, e incluso llega a considerarse ajeno a este sistema –”«Yo estoy afuera», dice todavía, como si no viviera en este mundo, en peligro, como todos nosotros” (2012, 100)–, sin embargo, como demostrará el final, cuando los integrantes de los grupos no complacen –o peor, desafían– al régimen, son tan vulnerables a la extinción como los demás ciudadanos. Todo el poder que él creía tener resultará ser una mera quimera. En la película se lo advierte su amigo Gato desde un principio –llega a recelar de que “tu amigo Külpe no existe” (Aristarain 1982, 01:00:22), además de que la cantidad del dinero que le han ofrecido por el asesinato es sospechosamente alta con lo que sugiere una trama oculta aparte de la que se le presenta al espectador– y en la cinta será la maquinaria que mata a Gato, otro indicio del peligro, mientras que en la novela este muere por causas naturales. Mendizábal se parece también a los torturadores o a los grupos de tareas por la violencia extrema que aplica a personas solo circunstancialmente vinculadas a la víctima, sin ser el objetivo en sí³⁹⁶. Después de interrogar a la novia de Külpe, por ejemplo, empieza a pegarle cuando ya se ha evidenciado que no sabe el lugar en el que se encuentra este otro. La reacción de Mendizábal ilustra el placer perverso que le produce infligir dolor gratuitamente:

–¿Dónde está Külpe? –repitió.

Ella no respondió. Se tomaba el estómago con las dos manos y le salía sangre de la boca. Mendizábal comprendió entonces que todo iba a ser inútil, que no iba conseguir arrancarle una palabra a esa mujer. Volvió a golpearla, ahora sin preguntarle nada, sin siquiera saber por qué.

–Put a –dijo con voz seca y rencorosa–. Put a³⁹⁷ (Feinmann 2012, 218-219).

³⁹⁶ Esto recuerda también al acoso hacia los familiares de la “patota” cuando venía a secuestrar a sus víctimas, lo que se detalla en el informe Nunca Más como un procedimiento habitual, y lo que se ha visto, por ejemplo, en *Crónica de una fuga* (cfr. III.1.4.3.).

³⁹⁷ Destaca aquí el trato despectivo hacia Cecilia como mujer, tan habitual en la dictadura militar: “Los testimonios recurrentes vertidos por las víctimas sobrevivientes del terrorismo de Estado ante la Conadep, dan cuenta de que fueron desnudadas, manoseadas, violadas, torturadas en los genitales, siempre acompañado de un lenguaje obsceno y humillante. La violación sexual constituyó un acto de afirmación del poder masculino de los militares sobre las mujeres” (Morán Faúndes 2012, 148).

Además de este trato, por lo menos “for an Argentine audience, the «punto [sic] ardiente de un cigarrillo» would certainly bring to mind one of the favored methods of torture in the concentration camps under the juntas”³⁹⁸ (González 2006, 44), que aquí juega un rol central porque Mendizábal quema unos agujeros minúsculos con esa punta del cigarrillo en las cortinas de Külpe y luego, después de que Mendizábal muere, su casera encuentra *sus* cortinas quemadas. Todos estos símbolos y alusiones a los mecanismos del régimen no son tan evidentes en la película como en el libro; sin embargo, allí encontramos otros, como por ejemplo en la escena en la que Mendizábal se acerca a la oficina del que le encarga sus trabajos y “the sign on the front gate he enters says «Zona militar», and Peña is dressed in a uniform and has a buzz cut, which immediately evokes the image of the military”³⁹⁹ (Aubert 2009, 61), por lo que Aubert sostiene que la película contiene más evidencias visuales que la novela, que define como más sutil.

A Mendizábal se le retrata mucho menos educado y agradable en la película –por ejemplo, con la señora que le alquila su casa y en los dos soportes está al margen de su trabajo–, y tal vez este cambio de carácter conlleva que no es él quien intenta asegurarse un nuevo encuentro con la mujer, al principio claramente reticente, con la que queda Külpe regularmente. Mendizábal descubre en la novela que no es, como creía, su exmujer, sino su hermana; pero en la cinta ella se le presenta como “Laura Külpe, vamos, ex-Külpe” (Aristarain 1982, 01:33:31) con lo que se implica que aquí sí se trata de la exmujer. Al contrario que en la novela, es ella la que persigue un futuro encuentro, un giro narrativo que resta coherencia a la lógica interna de la historia. El otro personaje femenino ha sido sometido a una modificación incluso más extraña: cuando Mendizábal persigue a la actual novia de Külpe e intenta sacar información de ella, amenazándola con violencia, esta intenta provocarlo sexualmente, lo que rechaza después de una pequeña vacilación y procede a pegarle. A nuestro parecer, este cambio no aporta ningún aspecto nuevo, ni ayuda para acelerar la trama –como sí ocurre en el anterior caso–, por lo que su inclusión parece gratuita y superflua.

³⁹⁸ ‘para un público argentino, el «punto ardiente de un cigarrillo» ciertamente recuerda a uno de los métodos de tortura favoritos en los campos de concentración de las juntas’.

³⁹⁹ ‘el letrado en la puerta principal por la que entra dice «Zona militar» y Peña está vestido de uniforme y tiene el pelo rapado, lo que inmediatamente evoca la imagen lo militar’.

Pero los cambios no se limitan solo a contenido y personajes, sino que también afectan a la estructura: mientras que la novela está dividida en tres partes salpicadas con reminiscencias del pasado, el libro transcurre de manera lineal y cronológica, por lo que se pierde alguna escena⁴⁰⁰ y se traslada un episodio de la mitad de la novela al principio, esto es, el asesinato “estrella” de Mendizábal⁴⁰¹ que impresionó a todos sus compañeros asesinos a sueldo y que ocupa un cuarto de hora. Esta tergiversación se puede defender ya que le ofrece al espectador un contexto de manera rápida y fácil que, sin el recurso del monólogo interior del que pudo hacer uso Feinmann, habría sido difícil de transmitir. Además, proporciona al relato un proceso exponencial desde un control absoluto por parte del protagonista hasta la pérdida total que lleva al descontrol y su propio asesinato. Finalmente añade un enlace –ausente en la novela– entre los dos casos: la mujer del empresario que mata en las primeras escenas resulta ser la futura novia de Külpe, con lo que Aristarain podría querer implicar una conspiración a más alta escala, aunque el recurso cojea ya que nunca se le explica al espectador cuál es su rol en cada caso y no se le facilitan tampoco suficientes indicios para que pueda llegar a un razonamiento lógico por sí mismo.

Además, se suprime el marco de la obra, en forma de uno de los epígrafes de la novela que reza “Después, muy cuidadosamente, hizo fuego” (Feinmann 2012, 5), tomado de la frase que termina el cuento “La muerte y la brújula” de Borges, lo que recupera Feinmann, de manera circular, para el final de la suya: “Entonces hizo fuego”

⁴⁰⁰ Por ejemplo, el relato de cómo se conocieron Mendizábal y Gato y cómo este último escapó de la policía.

⁴⁰¹ Curiosamente, el procedimiento de ese asesinato disfrazado como suicidio –Mendizábal espera a su víctima en su casa, le noquea, coge la pistola de la víctima con guantes, lo mete en la bañera, le dispara, coloca la pistola en sus manos y cierra la puerta con la llave echada desde dentro con mucha habilidad– hizo una aparición en la prensa secundaria argentina en 2015 por la similitud que parece tener con el –supuesto– suicidio del fiscal Alberto Nisman. Por ejemplo, en “Una película argentina muestra cómo hacer pasar por suicidio el homicidio de un testigo” por Hernán Soto en *Perfil.com*, o “¿El «suicidio» de Nisman está inspirado en «Últimos días de la víctima» de Aristarain?” en *Nova Argentina*. El propio Feinmann se ofendió tanto por la nota que clasificó como “mal escrita, mal corregida y todo larga un perfume hediondo similar a las pestilencias de las redes cloacales anónimas, impunes, mentirosas” (2015) que decidió componer su propio artículo-respuesta al respecto titulado “Se dice que Mendizábal mató a Nisman” en *Página/12*, que dedica “Para Adolfo Aristarain”, y en la que constata su convicción de la imposibilidad de que exista una sola verdad. Sin embargo, su juicio de la situación actual no parece tan favorable como pueda parecer en un primer momento y recuerda incluso ligeramente a las conclusiones que se pueden sacar de *Últimos días de la víctima*: “Dije que no sé ni puedo saber si alguien mató a Nisman. Para eso está la Justicia. Pero la verdad de la Justicia será una más, la de quienes la manejan, la de quienes la tienen dominada o comprada” (Feinmann 2015).

(2012, 253). Por supuesto habría sido muy difícil –si no imposible– incorporar este epígrafe en la versión cinematográfica, pero por ello se pierde otro aspecto importante de la obra literaria, y esto es, el reconocimiento de la tradición detectivesca que incluye a los grandes de la literatura argentina y que Feinmann ha sabido utilizar, pero también subvertir y deformar, en su novela. El resultado es que lo que en la película puede parecer incoherencia, en la novela adquiere tintes magistrales en la rebelión contra el régimen, tal como lo reconoce Gail González:

By structuring his novel in a manner which leaves so many questions begging for answers, Feinmann constructs a narrative world which reflects particularly well the socio-political reality of society where structures of power have lost their legitimacy, where doubts about the cohesiveness of the social fabric abound, where mistrust, suspicion and fear are reasonable responses to even slightly unusual events. The menacing, yet at the same time indistinct nature of the threat recalls the tactics favored by the military and paramilitary groups during the *Proceso* in Argentina⁴⁰² (2006, 45).

Feinmann también rescata la importancia del espacio geográfico que se revela en el cuento de Borges –donde, como se ha comentado en relación con *Performance* (cfr. III.1.1.2.), se descubre el lugar del siguiente crimen mediante un mapa de la ciudad–, ya que asevera en *Últimos días de la víctima* que “un hombre se define, ante todo, por los espacios que habita: un hombre, en mayor o menor medida, es siempre un mapa, y no hay más que saber trazar su geografía para dominarlo” (Feinmann 2012, 59). Esto, a su vez, se hermana con *Hay unos tipos abajo*, donde Buenos Aires podría considerarse casi un protagonista más⁴⁰³, puesto que se hacen múltiples alusiones y referencias geográficas sobre el deambular de Pablo, que a menudo percibe una angustia opresiva por encontrarse

⁴⁰² ‘Al estructurar la novela de un modo que deja tantas preguntas que ruegan respuestas, Feinmann construye un mundo narrativo que refleja especialmente bien la realidad sociopolítica de la sociedad donde las estructuras de poder han perdido su legitimidad, donde abundan las dudas sobre la coherencia del tejido social, donde la desconfianza, la sospecha y el miedo son respuestas razonables a acontecimientos incluso ligeramente inusuales. La amenazante pero al mismo tiempo poco definida naturaleza de la amenaza recuerda a las tácticas preferidas de los militares y de los grupos paramilitares durante el *Proceso* en Argentina’.

⁴⁰³ Es decir, ocurre algo similar a lo que hemos visto con Medellín en *La virgen de los sicarios* (cfr. III.1.3.1.).

en una ciudad con sus calles tan vacías que “llegó el momento en que tuvo la sensación de ser el único caminante en toda la ciudad” (Masetto 2005, 96) junto a “un silencio de cementerio” (2005, 96), aunque en otras ocasiones busca refugio justamente allí: “y se lanzó a la calle como un perseguido” (2005, 111). En la versión filmica de *Hay unos tipos abajo* se ilustra esta sensación acertadamente cuando huye de supuestos perseguidores y se asusta por su propio reflejo en el cristal de un edificio. Las dos –cuatro– obras en su conjunto dan una visión compleja de la situación de angustia en la que se hallaban los argentinos durante los años del *Proceso*, ya que se equipara a los perseguidos y a los perseguidores: la duda de Mendizábal de si Külpe “¿ignoraría él también, hasta tal punto, su propio destino?” (Feinmann 2012, 19) reunía a las dos partes de la población. Por un lado, estarían los que ignoraban su destino, como el propio Mendizábal, y, por otro lado, estarían los que se sentían perseguidos –con motivo o sin ello–, como Pablo. En el caso de este último llega a tal punto que el final de la novela implica que opta por el exilio, una solución que muchos argentinos se vieron forzados a escoger, ante la incertidumbre de su destino en el país. El otro posible final es el que retrata *Últimos días de la víctima* y que representa las *desapariciones*. Los dos soportes añaden un breve epílogo que enfoca el hecho de que la señora que le alquilaba el apartamento a Mendizábal procede a denunciar su desaparición; un guiño a todos aquellos que denunciaron las desapariciones de sus familiares y amigos durante la dictadura –y cuyas denuncias no solían dar ningún resultado–.

III.2.2.6. *LOS CHICOS DE LA GUERRA: LAS MALVINAS Y EL FIN DEL PROCESO*

*La ciudad a la que no pude volver cuando murió mi madre
porque estaba la Junta asesina. La ciudad donde la población entera
jugaba y ganaba con los militares el Mundial de fútbol. La que se fue
a la guerra de las Malvinas como Mambrú a la suya.*

León Rozitchner

En 1982, las resistencias al *Proceso* se acrecentaban y su situación se volvía cada vez más precaria, por lo que “se concibió y lanzó el plan de ocupar las islas Malvinas, que aparecía como solución para los muchos problemas del gobierno” (Romero 2010,

230). En este clima el régimen necesitaba una operación unificadora y la exaltación del sentido patriótico –una técnica que tan buenos resultados había dado durante el Mundial– tanto para las Fuerzas Armadas como para la población que sentía “un reclamo nacional unánime” (Romero 2010, 230) sobre el territorio isleño. Como se ha mencionado antes, se suele hablar de las dos guerras del *Proceso*, la primera es la *sucia*, y la segunda es la de las Malvinas, que

fue la irresponsable empresa bélica de la dictadura de las Fuerzas Armadas para sepultar –en un proyectado y definitivo silencio– el genocidio cometido sobre miles de víctimas, con la apuesta a una “gesta histórica” de reconquista de un territorio usurpado de Gran Bretaña, que encendió *el entusiasmo reivindicativo de la mayor parte de la comunidad nacional*, y concluyó en una inapelable y rápida derrota militar de la Argentina con cientos y cientos de jóvenes soldados muertos, poniendo acelerado fin a la propia dictadura⁴⁰⁴ (Casullo 2001, 23).

Han sido varias las reacciones literario-periodísticas⁴⁰⁵ a esta ocupación que empezó el 2 de abril de 1982⁴⁰⁶, y que suscitó un inesperado apoyo, que se ilustraba con que “la gente se reunió espontáneamente en la Plaza de Mayo y volvió a hacerlo, en forma multitudinaria, allí y en las capitales provinciales, cuando fue convocada, una semana después” (Romero 2010, 231). La primera de estas reacciones fue *Los chicos de la guerra* de Daniel Kon, que empezó a entrevistar a ocho de los supervivientes poco después de la rendición –el 14 de junio⁴⁰⁷– y consiguió publicar la compilación ese mismo año. Uno de los aspectos más insólitos fue que los soldados eran en su mayoría bisoños, por lo que popularmente se apodaron “los chicos”. Dos años después, en 1984, Bebe Kamin

⁴⁰⁴ El subrayado proviene del original.

⁴⁰⁵ Otro ejemplo de un doblote bien conocido de libro-adaptación que trata del mismo tema sería *Iluminados por el fuego*, un testimonio autobiográfico que publicó Esteban Edgardo, ex combatiente de Malvinas, en 1993 y que Tristán Bauer llevó al cine en 2005.

⁴⁰⁶ La iniciación de la guerra fue posible en ese momento porque poco antes había asumido la presidencia Galtieri, que estaba a favor de la propuesta que la Marina ya había planteado en 1977, pero que Videla y Viola habían vetado hasta entonces (Romero 2010).

⁴⁰⁷ La derrota y con ella la renuncia de Galtieri exigida por parte de los demás generales aceleró el derrumbe del régimen militar y en noviembre del mismo año se vieron forzados a convocar elecciones (Romero 2010) –que no tendrían lugar hasta un año después, de manera que se pudieran atar los cabos sueltos–.

ficcionalizaría el libro en una película homónima que, como el libro, tuvo una recepción extraordinaria⁴⁰⁸. Daniel Kon intenta dar una respuesta a cómo surgió la idea del libro en la introducción, en la que propone que el origen pudo ser el 18 de junio, que fue el día en que “miles de jóvenes argentinos regresaban a bordo del buque inglés Canberra” (Kon 1982, 9), mientras que la televisión hacía oídos sordos a los acontecimientos y se preocupaba de partidos de la selección nacional, o cuando, pasados los días, seguían sin emitir noticias de los regresados, heridos y muertos, o por la desesperación de un conocido suyo, periodista, durante el intento de cubrir el combate, pero finalmente apunta que la razón más importante fue “la curiosidad, las ganas de saber” (Kon 1982, 10). El autor/entrevistador se preocupa por las siguientes cuestiones: “¿Quiénes eran esos chicos de la guerra? ¿Cuál era su manera de pensar? [...] ¿Cómo era la guerra contada por esos adolescentes? ¿Qué había significado y qué huellas podía dejar en sus vidas la experiencia bélica?” (1982, 10). Esta noción de adolescentes inocentes que fueron mandados a una guerra con la que poco tenían que ver, recuerda a los también “chicos” que fueron *desaparecidos* durante el principio de la dictadura y que se han retratado en *La noche de los lápices* (cfr. III.1.4.2.). Es la segunda vez, por tanto, que el régimen sacrifica a sus jóvenes, con la diferencia de que los de 1976 habían crecido con conciencia política, mientras que los de 1982

fueron los típicos «hijos del proceso», jóvenes desinformados y deformados por el terror que vivían en la total despolitización cuando fueron llevados a combatir el «colonialismo» y el «imperialismo» a órdenes de un ejército que, hasta la víspera, adscribía fervorosamente al «occidente cristiano» (Bonasso 1985, 52).

Entrevistar a estos últimos se convierte, por tanto, en una labor difícil e importante, ya que, y lo indica también el propio Kon, muchas veces tuvo que hacer de terapeuta, amigo, pero también de concienciador político indirecto, cuando los “chicos” se dan cuenta por el hecho de contarlo y hablarlo, de las injusticias vividas durante la

⁴⁰⁸ La primera edición del libro se agotó en seguida y en cuatro meses se llegaron a vender 35.000 ejemplares (Salvatori 2007), asimismo en el año del estreno 642.000 personas vieron el largometraje (Laino Sanchís 2013).

dictadura –esto es, antes, durante y después de la guerra de las Malvinas–. El autor presenta dos caminos posibles, por un lado, el de la anécdota aislada que implicaría “rescatar sólo las aristas más terriblemente dolorosas de estos testimonios, hasta convertir al libro en un mero catálogo de horror” (Kon 1982, 10), y, por otro lado, el camino más reflexivo que trataría de interpretar lo ocurrido desde varios ángulos como lo puede ser el psicológico o el político. Kon descarta esta segunda vía inmediatamente por no ser el objetivo del libro –y matiza que ya habrá otros que se preocuparán de esta posible mirada–, pero tampoco quiere comprometerse íntegramente con el primero, que supondría una reducción de todo lo que significó la guerra para los combatientes. Por ello se aventura en el intento de encontrar un término medio que acogiera las anécdotas necesarias pero que también podría “servir como una sencilla pero útil herramienta para los que quieran o necesiten interpretar, explicar” (Kon 1982, 11) e insiste en que no es la historia de la guerra en sí, sino de “su guerra, la que ellos vivieron” (1982, 11)⁴⁰⁹. Sin embargo, por reunir ocho historias diferentes en las que se repiten detalles y denuncias comunes, además de un anexo llamado “otras historias”, en el que ocurre lo mismo, se podría argumentar que se crea de cierta manera un panorama y una memoria colectivos. A esto se añade el tipo de preguntas que Kon les hacía a los chicos que en gran parte encauzan los sentimientos –como el miedo, la solidaridad, la vergüenza, la esperanza, la desesperanza o el encuentro con la fe–, también indaga en cuestiones políticas –o por lo menos politizadas– como por ejemplo la denuncia, que se repite una y otra vez, de que los subordinados fueron tratados peor por los propios militares argentinos que por los ingleses. También hablaron de la rabia o la frustración ante las injusticias presenciadas, o cómo cambió su visión del gobierno después de haber sido convocados a la guerra y si su compromiso político se vio alterado a su vuelta –casi todos los entrevistados responden a esta última pregunta que volvieron más concienciados políticamente–. Por ello, y por el mero hecho de emprender el proyecto y llevarlo a cabo, la actitud de Kon sí que parece tener una dimensión política aunque no lo afirme abiertamente. Tampoco debe olvidarse

⁴⁰⁹ Con esto se distancia, además, de una *verdad* jurídica o legal, para desplazar el relato a favor de los testimonios que “buscan fundarse en la evidencia de lo vivido, en el peso de la primera persona, en una idea de «verdad» sostenida en la fuerza de los vínculos y las convicciones personales” (Vezzetti en Segade 2009, 2).

que en el año en que se publicó el libro, por mucho que el régimen hubiese perdido ya la guerra, aún seguía en el poder, y con él, la censura, por lo que un posicionamiento más crítico hacia los totalitarios podría haber sido peligroso o podría haber puesto el proyecto en peligro.

La adaptación de Bebe Kamin se aleja del género testimonial y convierte en una película de ficción las historias de tres de los chicos, de los que solo dos aparecen en el libro original, Fabián y Santiago, y el tercero, Pablo, es un personaje nuevo creado por el director, junto al propio Daniel Kon que colaboró en el guion⁴¹⁰. La película, que se aleja del género bélico para apoderarse de un talante más dramático (Salvatori 2007), comienza en las islas el día de la derrota argentina pero solo una parte muy reducida de los cien minutos de duración transcurre allí: la mayor parte la ocupan múltiples *flashbacks* que demuestran los años de infancia y adolescencia de los protagonistas. Allí se transmite ya desde el principio el afán por los símbolos patrióticos, como la bandera y el himno, que cultivan las escuelas, junto con un adoctrinamiento desde pequeños que se ejemplifica en el inflexible protocolo de cómo han de saludar a su profesora, y los cortes de pelo y vestimenta rigurosos que sirven de “representación realista del inexorable dispositivo disciplinario montado por la dictadura a través de su sistema educativo” (Salvatori 2007, 31). También destaca una escena en la que Fabián es víctima de una represión directa del régimen: en una parada de autobús en la que espera a un colectivo con un amigo, dos policías de civil les increpan, les amenazan con pistolas, les golpean y les obligan a ir corriendo a casa. Cuando llegan allí, sus padres están viendo en la televisión cómo el interlocutor pronuncia “¿usted sabe con quién está su hijo y qué está haciendo ahora mismo?” (Kamin 1984, 39:13) –al contrario del libro, la película se rodó en 1984, es decir, ya en democracia, lo que facilita estas críticas directas a la dictadura, ya que se establece en un lugar “alejado de los recursos alegóricos característicos hasta el momento” (Salvatori 2007, 31)⁴¹¹–.

⁴¹⁰ Más concretamente, “Fabián y Santiago son personajes de la película que duplican aproximadamente a personajes del libro pero a los que se agregan anécdotas o características de otros y rasgos nuevos ausentes en el libro” (Segade 2009, 5).

⁴¹¹ “Es sólo a partir de 1984, con la promulgación en democracia de la ley 23.052 que cesa con la censura, que el cine comienza a denunciar más abiertamente la represión ejercida por las FFAA y la violación a los DDHH” (Salvatori 2007, 31).

Los *flashbacks* van entonces acercándose al momento de la derrota y retratan las vidas de los tres. Los padres de Fabián enseñan su apoyo en todo momento junto a la incompreensión de por qué su hijo debe ir a las Malvinas cuando llega la carta que lo convoca⁴¹². Por otra parte, a Santiago no se le retrata en el ámbito familiar, sino solo en el bar en el que trabaja. La reacción de su jefe ilustra el sentimiento nacional que dominaba al país antes de la guerra y le felicita por haber sido llamado: “qué suerte que tenés vos, pibe, que podés ir” (Kamin 1984, 55:26). Por último, Pablo, el personaje nuevo del film es de una familia de clase alta –se le ve tocando el piano, yendo a conciertos de música clásica y a cazar con su padre–, y un oficial le ofrece a su padre –alto cargo militar también– que su hijo pueda quedarse en el continente. Ante la estupefacción de la madre, el padre se niega a aceptar esta posibilidad porque su “hijo es un soldado de la patria y si su deber es defender las islas Malvinas, va a estar en las islas Malvinas” (Kamin 1984, 56:43). Hay un cuarto chico que muere en las islas y por tanto no conoceremos mediante *flashbacks* su historia, de manera que se incluye también a aquellos que no pudieron contar sus experiencias en las conversaciones con Kon, para reconocer esa falta de saber inalcanzable sin caer en dramatismos⁴¹³. Así se crea un panorama de varias familias y situaciones estereotípicas, que, a pesar de que el estereotipo a menudo lleva al cliché, en este caso reúnen aspectos diversos de una misma realidad que ayudan a confeccionar una imagen heterogénea de la guerra.

Sin embargo, mientras que hay situaciones que parecen anecdóticas en la película, por el hecho de ser constantes en el libro, la impresión que deja en el lector/espectador es distinta: en el primer caso queda la duda de si se trata de una excepción, en el segundo se evidencia que no puede ser casualidad, sino que son problemas e injusticias recurrentes que, por probabilidad, si afectaban a los ocho, afectarían a la gran mayoría de conscriptos. Una de las quejas que se repite numerosas veces es que los militares argentinos de alto

⁴¹² Sin embargo, el padre respalda la obligación legal que tiene el hijo y, aunque se nota que intenta convencerse más a sí mismo que a la madre, le desafía: “¿querés que tu hijo sea un desertor, que no se presente y que después se tenga que andar escondiendo?” (Kamin 1984, 52:25). Una actitud similar la demuestra Santiago en el libro: “Yo dije: ya que van todos mis amigos, yo voy también. No quería que ellos pensarán que yo era un maricón” (Kon 1982, 79).

⁴¹³ Puesto que no se presenta al espectador la familia ni cómo les llegó la noticia de que su hijo había fallecido solo prevalece el aspecto de que no se puede saber nada de él de primera mano.

cargo trataban a los jóvenes como si fueran los enemigos, lo que concuerda con lo que retrata Salvatori:

los jóvenes habían ido a Malvinas sin preparación, no habían tenido el equipamiento apropiado, sufrieron hambre y frío, fueron maltratados y quienes los dejaron morir fueron los mismos militares que habían torturado y hecho desaparecer a miles de *jóvenes inocentes* (2007, 31).

En el film, en cambio, aparece solo una escena en la que se sintetizan las quejas: Santiago desata a un compañero que está siendo castigado, por haber robado comida, con tener que pasar la noche tumbado al aire libre en el frío. Cuando un sargento le lleva ante un superior defiende su acto de “desobediencia” y alega que lo desató “porque se estaba congelando, pero él no fue a robar porque quería, fue porque a nosotros nos están matando de hambre. Si la poca comida que llega, queda todo para el sargento” (Kamin 1984, 01:12:17). El superior ignora la explicación y le ordena que la próxima vez deje decidir al sargento cuándo se termina el castigo a otro compañero. Santiago, sin embargo, insiste en el absurdo del acaecimiento y le contesta que él “allá” nunca hizo problemas y siempre cumplió órdenes, “pero acá, acá somos todos iguales, y si a usted se le congelan todos los milicos con qué le va a pelear a los ingleses, yo creo que nosotros no vinimos acá para cagarnos entre nosotros” (Kamin 1984, 01:13:09). A lo que el sargento le corta tajantemente con un “Retírese, soldado” (1984, 01:13:21). Esta escena también plasma uno de los pocos momentos reflexivos de la película, que por lo demás deja del lado esa “instancia reflexiva que Kon buscaba recuperar en todas las entrevistas por medio de las preguntas [y] si no desaparece por completo es al menos visiblemente relegada a un segundo plano” (Segade 2009, 5-6). Por lo demás se le esconden al espectador los sentimientos y pensamientos de los jóvenes que en el libro ocupaban gran parte de las conversaciones.

Otro cambio fundamental es que en la película los chicos son retratados como inocentes que no querían ir a la guerra o como mucho cumplían con las órdenes inevitables. Sin embargo, en realidad, “en la mayoría de los casos, los testimonios no son antibélicos. Tanto los recogidos por Kon como otros posteriores tienden a defender la

causa de la guerra, aunque no los modos en que se llevó a cabo” (Segade 2009, 8). Por tanto se intensifica la imagen de la víctima inocente tanto de los jóvenes como de toda la sociedad, lo que “obstruía la posibilidad de apelar a la responsabilidad social sobre el pasado tanto de Malvinas como de la violación de los derechos humanos” (Salvatori 2007, 31). En el libro, hay testigos que definen el tiempo en las islas para su vida como positivo y allí Santiago llega a decir que fue “una experiencia linda” (Kon 1982, 81), un aspecto que se borra por completo de la película, ya que esta no habría tenido el efecto denunciador si se hubiesen incluido los muchos sentimientos pro-bélicos así como la idea de que fuera “interesante”⁴¹⁴ (1982, 82) ser mandado a las Malvinas, sino por lo contrario podría haber incitado reproches por la falta de sensibilidad o concienciación política.

Los destinos finales de los “chicos” se especifican mejor en la película, tal vez por el hecho de que la distancia temporal en el caso de las entrevistas fuera tan corta y por tanto era más difícil precisar el efecto que tuvo la guerra en ellos, mientras que en el film el director cuenta con la libertad de poder transmitir ese resultado con más determinación, y de nuevo recurre a presentar tres posibles salidas variadas para crear un abanico de posibilidades. Fabián es el único que parece ser capaz de volver a su vida normal y se le muestra con su novia y en un concierto de rock nacional. Santiago vuelve a su antiguo trabajo en el que observa a un chico que le ha sustituido y el encuentro con su antiguo jefe —el que sentía tanta envidia porque pudiera ir a Malvinas— demuestra la falta de un sistema de reinserción eficaz en la sociedad tras el regreso de los soldados. Poco después se verá cómo Santiago comienza una pelea en una discoteca y termina en el calabozo. Por último, Pablo es el que peor parado sale de la guerra: presenciamos cómo los padres se asustan porque se escucha un disparo detrás de la puerta de su habitación y no contesta a las llamadas de su madre. El pensamiento inmediato que tendrá el espectador es que se ha suicidado y con ello se incluye esta cuarta —si se considera al que murió en las islas Malvinas durante el combate, la quinta— posibilidad sin que realmente sea así en este caso. La cámara pasa al otro lado de la puerta y revela que Pablo está persiguiendo al enemigo

⁴¹⁴ “Quiero decir que fue interesante. Yo, sin pensar, conocí las Malvinas, conocí una tierra distinta. Eso me llamó la atención porque yo soy del norte, y allá la tierra no es la misma” (Kon 1982, 82).

invisible y cazándolo con uno de los rifles de caza de su padre, es decir, aquí se exhibe el riesgo de los traumas psicológicos graves que sufrieron muchos de los regresados.



Fig. 99-100. La película consigue transmitir la gravedad del trauma psicológico con imágenes impactantes de la “caza” que Pablo lleva a cabo en su casa (Kamin 1984, 01:37:01 y 01:37:02).

Tanto libro como película, aunque por caminos diferentes, han conseguido tener “cierta trascendencia social y de alguna manera se han constituido en referentes a la hora de hablar de la guerra y sus representaciones” (Salvatori 2007, 31). Kon también ha cumplido con su propósito que “de algún modo hay que empezar [porque] existen momentos en que resulta imperioso comenzar a escuchar a los que tienen derecho a hablar” (1982, 12). Kamin, por otra parte, ha sabido recrear estas historias de manera verosímil y sintetizadora, sin caer en la trampa de aburrir al espectador con una imagen dramática después de otra; en cambio, ha generado la tensión dramática de manera más sutil. Esto, junto a una imagen amplia y variada de todos los estratos sociales, así como los momentos de la vida diaria de los chicos antes de la guerra, se traduce en una denuncia poderosa del régimen militar, no solo en su actuar durante su patético final, sino también visto como una evolución durante la cual han intentado oprimir sistemáticamente a los más débiles, en este caso, los jóvenes a los que amaestraron desde el principio para sus fines.

III.2.2.7. LA POESÍA COMO BASE PARA LA ADAPTACIÓN Y LA MEMORIA HISTÓRICA EN *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN*

El cine, instrumento de poesía
Luis Buñuel

La última de las películas analizadas en esta sección es la que trata con más sutileza la cuestión de la memoria en Argentina, *El lado oscuro del corazón* de Eliseo Subiela, que vio la luz en el año 1992 y refleja una integración particular de la literatura en una obra cinematográfica: en este caso se adapta la poesía, o, tal vez más exacto, el cineasta se inspiró en ella y la tomó como elemento director⁴¹⁵. El trabajo de Subiela se inscribe en una estirpe del cine argentino contemporáneo que, según Joanne Page, ha sido “particularly instrumental in opening up a space for postmodern art which cannot be divorced from effective social critique”⁴¹⁶ (2001, 386) y *El lado oscuro del corazón*, en particular, “combines a commitment to the social realities of post-dictatorship Argentina with a consciously postmodern aesthetic”⁴¹⁷ (2001, 386), con lo que representa un acercamiento importante a los elementos aquí expuestos, en relación con el trabajo de superación de la historia argentina al entretejerla dentro de la estética preferida del director sin cederle el rol de protagonista y sin que esto suponga una relegación a un plano de poca importancia: con ello demuestra la posibilidad de un equilibrio entre la literatura, el compromiso con la memoria histórica y la estética dentro de la propuesta fílmica.

En la película se une, de cierta manera, el recital poético con la pervivencia de una obra cinematográfica: poemas de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman son recitados –principalmente– por el protagonista, que no por casualidad se llama Oliverio –aunque se apellida Fernández–. La película está rodada en Buenos Aires con escapadas a Montevideo, reflejando así la nacionalidad de los poetas en los paisajes del film, al tiempo que el espectador puede entrever una oposición entre las dos ciudades rioplatenses

⁴¹⁵ Puesto que es la única de nuestro corpus que no se basa en una obra en prosa, daremos también cuenta de elementos que no están vinculados directamente con la situación política de Argentina, sino que enfocan el tratamiento de la poesía en una adaptación fílmica.

⁴¹⁶ ‘un elemento clave a la hora de abrir el espacio para el arte posmoderno que no puede ser separado de una crítica social efectiva’.

⁴¹⁷ ‘combina un compromiso hacia las realidades sociales de la Argentina posdictatorial con una estética posmoderna consciente’.

que todavía llevan el peso de la censura: Buenos Aires, por un lado, símbolo de ciudad literaria, donde el amigo artista de Oliverio intenta acelerar el futuro con apuestas *hipermodernas* que, a pesar de la supuesta libertad de los ciudadanos, se siguen censurando; y Montevideo, por el otro, que aún no ha salido de su degradación. Los encuentros iniciales de los dos amantes transcurren aquí en el cabaret Sefiní –homónimo de un poema de Gelman, que también es recitado en la película– en cuya oscuridad los versos evocan un pasado destruido pero con esperanzas de renacer. Sin embargo, no es solo la presencia de los poemas de estos grandes literatos de Argentina y Uruguay, lo que hace de *El lado oscuro del corazón* un film poético, sino su propia poesía, escrita por silencios, miradas, imágenes, sonidos, movimientos y pausas⁴¹⁸. No solo refleja los poemas por su reproducción, sino que más bien los integra en el devenir de la película. Según la teoría de Wagner (1975), se podría decir que Subiela consiguió la adaptación en forma de analogía, esto es, que creó otra obra de arte independiente. El director, pese a partir de los poemas, construye un hilo argumental que no queda constreñido a los versos que le sirven de inspiración, sino que alrededor de estos compone e inventa una historia coherente en la que los poemas recitados son, sin lugar a dudas, una pieza indispensable.

El film con sus fragmentos poéticos insertados se convierte en partícipe del debate social posmoderno al aunar cuestiones de política y estética, a la vez que la innovación tecnológica se vuelve protagonista al ser un ente mediático por el cual se difunde la obra de Subiela: la poesía que antes había sido reservada a los que de algún modo u otro estaban implicados en esta cultura periférica, ahora se introduce en el medio masivo de la cinematografía. Con ello, como ya se ha desarrollado previamente, no se llega necesariamente a un público más amplio, pero sí más diverso. Argentina en los años noventa es el trasfondo que se expone con sus utopías perdidas, desorientación, desencanto, pero también la esperanza del amor posible, el deseo irrealizable de intentar –y creer poder– hacer el tiempo eterno. Estos tópicos y polos opuestos de pesimismo y optimismo se pueden encontrar en la poesía –y, por ende, en la esencia humana– de todos los tiempos.

⁴¹⁸ Para un análisis de la visualidad y la sonoridad, véase Gabriel Vieira, “Cine y poesía en el lado oscuro del corazón, de Eliseo Subiela”, *Folios, Revista de la Facultad de Comunicaciones*, Universidad de Antioquia, 28 (2012): 27-50.

Desde la primera escena, se puede entrever una conjunción de historia *colectiva* – o la recuperación de la misma– y las inquietudes personales del protagonista Oliverio. Así se abre la película, él tumbado en la cama, con las siguientes palabras:

me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportar una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! –y en esto soy irreductible–, *no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar*. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!⁴¹⁹ (Girondo 1999, 78; Subiela 1992, 00:11)

A continuación, Oliverio pulsa un botón “mágico” que dobla un lado de la cama hacia abajo obteniendo como resultado que la chica que estaba tumbada a su lado caiga al vacío, por lo que el espectador deduce que no sabía volar. Con esta caída no solo “pierde” la afectada; también él, una vez más no ha encontrado lo que buscaba. Más que una caída física, lo importante es su interpretación simbólica: en última instancia, la muerte⁴²⁰, pero antes el fracaso, el final de una historia amorosa, la caída desde una posición económica o políticamente elevada, todo lo opuesto a la idea del ascenso de nuestra sociedad contemporánea. También dentro del ideario cristiano es obvia la oposición ascenso-caída en cuanto a cielo-infierno, al igual que en el mundo antiguo el Hades de los griegos o el inframundo de los romanos⁴²¹, es decir, ocurre lo contrario a lo que se ha visto en relación con el arriba-abajo en Medellín (*cfr.* III.1.3.) o Valparaíso (*cfr.* III.2.1.2.). Pero en este caso el simbolismo va todavía más allá: la mujer no solo cae, sino

⁴¹⁹ De *Espantapájaros*, “1”. La cursiva es nuestra. En la película se cambia la última frase a “Si no saben volar ¡pierden el tiempo conmigo!”.

⁴²⁰ “El avance englobante y totalizador de la muerte” (Yurkiévich 2002, 137) es también uno de los elementos esenciales de la poesía de Girondo.

⁴²¹ Se pueden encontrar ejemplos múltiples del motivo de la caída en las poéticas hispanoamericanas, como, por ejemplo, en *Altazor* de Huidobro o en “Nocturno de San Ildefonso” de Octavio Paz. Para un estudio sobre la intermedialidad de *El lado oscuro del corazón* y el poema de Paz véase Richard K. Curry y Claudia Hernández-Olmos, “Un ejercicio de «intermedialidad»: «ascenso y caída» en las películas *El lado oscuro del corazón* y el poema «Nocturno de San Ildefonso» de Octavio Paz”, *Letras Hispánicas: Revista de literatura y de cultura*, vol. 7, núm. 1, 2010.

que desaparece. Así que, teniendo en cuenta el contexto histórico-político (ni diez años trascurren desde el final de la dictadura argentina hasta el estreno del film de Subiela, y desde que finaliza la uruguaya siete), puede hacerse la analogía con los *desaparecidos* de la *guerra sucia* de Argentina⁴²². Aun así, no lo hace de modo maniqueo sino con una sutileza absoluta, que, por tanto, lleva a su vez a una impresión mucho más “artística” que lo que hubiera sido la simple declaración pública de los horrores. Como se ha visto en relación con *Crónica de una fuga* (cfr. III.1.4.3.), la distancia permite otra mirada a lo ocurrido, ya que se ha de tener en cuenta el contexto histórico en el que aparecen las obras.

No es esta la única referencia política en la obra: la prostituta Ana que Oliverio conoce en Montevideo y de la que se enamora *de verdad* deja traslucir otros problemas sociopolíticos. Por un lado, su historia personal, esto es, la *desaparición* de su marido en la represión militar y las consecuencias que aquel hecho trajo a su vida actual, y por otro, la dictadura en sí, que los dos han vivido, sin conocerse, con el resultado de sufrir historias distintas, pero sí por el mismo motivo. Según Page, la película “questions the very possibility of truth-telling in the context of post-dictatorship Argentina”⁴²³ (Page 2001, 391), ya que la relación de Ana y Oliverio se basa en “pretences and falsehood”⁴²⁴ (2001, 391). Mientras que Oliverio quiere conocer a la verdadera Ana mediante preguntas sobre su pasado, ella quiere huir del pasado y no acepta que pueda tener importancia en su vida actual: “estudiaste, trabajaste, creciste, cogiste, leíste, te divertiste, sufriste, viviste... ¿qué importa cómo?” (Subiela 1992, 01:08:51). La “explicación” de su vida, esto es, la desaparición del marido y la necesidad de ganar dinero para que la hija pudiese ir a la

⁴²² Page afirma en relación con el posible paralelismo: “Oliverio’s method of effecting the ‘disappearance’ [...] cannot fail to bring to mind the disappearances that became the hallmark of the so-called ‘Proceso de reorganización nacional’ of the military regime. Fear is supplanted by farce in the image of the bed as trapdoor, but the implied critique is no less poignant for the distancing effect of irony. The political and the personal are effectively superimposed, raising disturbing questions of complicity” (2001, 389; ‘el método de Oliverio para llevar a cabo la «desaparición» [...] no puede sino traer a la mente las desapariciones que se convirtieron en sello distintivo del llamado «Proceso de reorganización nacional» del régimen militar. El miedo es sustituido por la farsa en la imagen de la cama como trampilla, pero la crítica implícita no es menos conmovedora por el efecto de distanciamiento que produce la ironía. Lo político y lo personal se superponen eficazmente, de manera que se plantean preguntas perturbadoras sobre la complicidad’). Con lo que insinúa esa misma complicidad oculta que se ha cristalizado en otras obras anteriormente discutidas.

⁴²³ ‘cuestiona la mera posibilidad de decir la verdad en el contexto de la Argentina posdictatorial’.

⁴²⁴ ‘ostentación y falsedad’.

escuela –de monjas– no importa si es verdadera. Lo que sí es importante es el hecho de que pasara, si no en el caso particular de Ana, otros miles de personas se quedaron atrás, sufriendo este destino, además de que se borrara su vida, se quedara aniquilada, mutilada, sin memoria o reconocimiento de su sufrimiento –hasta que, en películas como *El lado oscuro del corazón*, o las otras aquí expuestas, se da voz a los represaliados–.

A pesar de que en una de las últimas imágenes se ve a Ana con una niña pequeña, nunca se puede saber si la historia es real; todo lo cual evoca la cuestión de si es posible contar la verdad realmente, ya que la identidad verdadera de cada uno y el pasado en su esencia nos son inasibles, y nunca se podrá llegar a *la verdad*. Aquí será el discurso fragmentado el que, juntando distintas verdades, logra llegar a algo parecido a *una verdad* similar a lo que hemos venido viendo anteriormente. Así cuando Ana le dice que su padre vive en Buenos Aires añade “eso sí es verdad”, como si la historia del marido no lo fuese, pero sin demora sigue diciendo: “Pero es lo mismo, ¿qué es verdad, qué es mentira?” (Subiela 1992, 01:08:39). De nuevo, insiste en dejar el pasado en paz cuando revela que aparte de tener miedo durante la dictadura también pasó hambre. Otra secuela que ha dejado el régimen en Ana se refleja en cómo guarda los libros: los esconde en un florero, y cuando Oliverio indaga en tan rara costumbre le contesta que se le “quedó de la época de los milicos” (Subiela 1992, 12:04).

La cuestión de la verdad, o realidad, también se refleja en el aturdimiento existencial que experimenta el protagonista por el desdoblamiento de su persona en un *alter ego*: en la película se ve “el reflejo” de Oliverio hablando consigo mismo. Así por ejemplo, se ríe de su lado sentimental y vulnerable cuando aparece mientras él juega con un tren de juguete en una de las escenas surrealistas de la película. Esa crisis de identidad se lleva al extremo en el poema “Dicotomía incruenta”:

Siempre llega mi mano
 más tarde que otra mano que se mezcla a la mía
 y forman una mano.
 Cuando voy a sentarme
 advierto que mi cuerpo
 se sienta en otro cuerpo que acaba de sentarse
 adonde yo me siento [...] (Girondo 1999, 172; Subiela 1992, 47:00).

Este poema lo recita Oliverio a un dependiente de una tienda que se queda perplejo ante tal situación absurda. El *yo* poético siente que su cuerpo se desplaza y se desdobla, que su identidad ya no es tan definible como creía, que su esencia corpórea se adelanta a él y se hace con una identidad propia. En cierto modo, podríamos decir que el *yo* poético está harto de estar encerrado en el mismo cuerpo y en una sola personalidad. La presencia de este sentimiento se ve reflejada en el *alter ego* mencionado: Oliverio se desdobla en un par de escenas y su doble –una versión hipersensible y vulnerable de él– intenta convencerle de que algo ha de cambiar en su vida para dejar de estar tan solo. En la escena mencionada líneas más arriba, en la que Oliverio juega con un tren de juguete y se enfada porque “sabes que las tengo prohibidas mis personalidades cuando estoy jugando” (Subiela 1992, 01:04:30), se refleja de esta manera la importancia que conquista el juego –ese espacio sagrado en el que no se admite ninguna interrupción– en la poesía de Girondo que “sin ser absolutamente iconoclasta, [...] es agresivo, provocador, y ofrece la gracia de un humor travieso que privilegia el juego, el candor de la primera mirada de las cosas o la ternura” (Millares 1995, 211). Le riñe por estar siempre llorando, a pesar de que una parte de él arde en deseos de dejarse llevar y ponerse a llorar; sin embargo, elige el camino literario también cuando se trata de desahogarse con lágrimas, las poetiza, de nuevo dentro del absurdo, un absurdo que llega a lo visceral, que se transforma en verdad porque no le faltan sinceridad, intensidad y cercanía:

Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño.

[...] Festejar los cumpleaños familiares, llorando. Atravesar el África, llorando.

[...] Llorarlo todo, pero llorarlo bien.

[...] Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria. ¡Llorar todo el insomnio y todo el día!⁴²⁵ (Girondo 1999, 101; Subiela 1992, 01:18:00).

Gran parte de la poesía de Girondo, y casi toda la película de Subiela, se desarrollan bajo ese signo del absurdo, como dijo César Vallejo: “absurdo, sólo tú eres

⁴²⁵ De *Espantapájaros*, “18”.

puro” (Vallejo 1997, 259). Pero, ¿no es absurda la vida en sí?⁴²⁶, entonces ¿qué mejor recurso para reflejarla que mediante el absurdo? Además del absurdo, o dentro de él, se encuentran muchos elementos del realismo mágico en *El lado oscuro del corazón*, puesto que la historia en sí podría ser una historia real, pero está entretrejida con elementos prodigiosos, con lo que se incorpora la esencia de la poética de Gironde que “defiende lo mágico frente a la monótona costumbre de las formas, la renovación frente al estatismo, el absurdo como fecundador de la racionalidad que oscurece la poesía” (Millares 1995, 211). Uno de ellos es la aparición de la Muerte que acompaña a Oliverio durante largas escenas de la película, se presenta en forma de un subconsciente que intenta ser racional, pero finalmente no convence con su modo de ver la vida, eso es, encontrarle trabajo a Oliverio en una empresa de publicidad, intentar persuadirle de que el amor es solo un mecanismo, una trampa que se hace el hombre, y de que, aunque se comporte como un niño nunca logrará volver a serlo. Cuando la Muerte le busca, Oliverio tiene varias tácticas para deshacerse de ella, como empezar a recitarle poemas; así lo hace por ejemplo muy al principio con “Comunión plenaria”:

El mármol, los caballos
 tienen mis propias venas.
 Cualquier dolor lastima
 mi carne, mi esqueleto.
 ¡Las veces que me he muerto
 al ver matar un toro!...

Si diviso una nube
 debo emprender el vuelo.
 Si una mujer se acuesta
 yo me acuesto con ella.
 Cuántas veces me he dicho:
 ¿Seré yo esa piedra? (Gironde 1999, 142; Subiela 1992, 19:46)

⁴²⁶ Para reflejar ese absurdo en la poesía, debe “ser impura y acoger todas las formas de la vida, sublimes o repugnantes” (Millares 1995, 211) por iguales partes.

La Muerte contesta con un “¡Oliverio, no delires!” (Subiela 1992, 20:03) y con la conclusión de que debía obligarle a suicidarse, ya que cree que el ser poeta no es un oficio, y que es un “chico enfermo, idiota irresponsable” (1992, 20:14) que se está volviendo loco. En “Comunión plenaria” de nuevo se trata el tema de la otredad y de la alienación. Por un lado, muestra solidaridad con todas las cosas, y la búsqueda del otro no solo ocurre dentro de lo humano, ni de lo animado, sino en su imaginación cabe incluso la posibilidad de que podría ser una piedra. Ya no hay ninguna limitación corpórea, se puede trasladar y transformar en cualquier ser y cualquier objeto. En cierto modo, es una vía de escape de la vida terrestre que está delimitada por el espacio –el no poder salirse de su cuerpo– y por el tiempo –el destino inamovible de la muerte–. Pero Oliverio no acepta esta realidad sin protesta y desafía a la Muerte:

Nunca sigo⁴²⁷ un cadáver
sin quedarme a su lado.
Cuando ponen un huevo,
yo también cacareo.
Basta que alguien me piense
para ser un recuerdo (Girondo 1999, 142; Subiela 1992, 20:44).

Por un lado, el hecho de afirmar que él se queda con el cadáver, muerto igual que él, cuestiona el “poder” de la Muerte de decidir cuándo se muere cada quien, por otro, entra en juego la concepción de la eternidad. La angustia existencial del saber que tarde o temprano uno se tiene que morir –en cierto modo producto de la ya mencionada caída– según Oliverio solo se puede extinguir mediante el triunfo sobre el tiempo: “Basta que alguien me piense para ser un recuerdo” (Girondo 1999, 142). Aunque se muera y desaparezca físicamente, no se muere del todo si se es recordado. Su oficio de poeta le permite que sea imborrable de la memoria de la humanidad: sus versos trascenderán su muerte física, de la misma manera que la memoria histórica sigue viva si hay registros de

⁴²⁷ En la película dice en lugar de “sigo”, “miro”.

lo que ocurrió. Con la negación de que la infancia se acaba⁴²⁸ intenta aliviar su angustia y reprimir el conocimiento del paso inexorable del tiempo; visualmente se ve esto sobre todo en las imágenes de Oliverio deambulando por las calles, él solo, casi abandonado, con música tempestuosa de fondo, donde el viento siempre es el protagonista que añade –junto al largo abrigo negro y la borrosidad parcial del plano– la sensación de inquietud.



Fig. 101-102. La tonalidad de la imagen, la borrosidad parcial del plano, el contraluz, la soledad y el movimiento del viento subrayan la angustia del protagonista (Subiela 1992, 14:02 y 27:56).

La poesía/literatura no es la única forma de asegurar que uno –o una parte pública de uno– permanezca vivo: en la película se da también gran importancia a otras artes. Gustavo, uno de los mejores amigos de Oliverio es un artista muy provocativo que esculpe principalmente órganos sexuales y partes del cuerpo gigantescos. La razón que le lleva a centrarse en este tipo de objetos reside en su convicción de que los problemas políticos de Argentina se basan en la carencia de satisfacción sexual: “El hombre de hoy, tan evolucionado que se cree, no ha asumido total y naturalmente su sexualidad como Dios manda. La mayoría de los problemas que tenemos se deben a que vivimos en un mundo de malcogidos: militares malcogidos, políticos malcogidos” (Subiela 1992, 21:40). Mediante su arte intenta evidenciar el fragmentarismo y la desunión –de ahí los fragmentos del cuerpo, siguiendo el tópico de *membra disiecta*– que “highlight this lack of assimilation of sex into personal identity”⁴²⁹ (Page 2001, 389). Muy a menudo Gustavo

⁴²⁸ Para negar esto se compra el tren de juguete para volver a sentirse niño, despreocuparse, volver al tiempo cuando todavía no tenía conciencia de que algún día el mundo se acabaría; intenta demorar el tiempo y no crecer. Además, el movimiento circular del tren se podría interpretar como el círculo de vida y muerte, el eterno retorno, que se refleja también en la circularidad de la película: empieza y termina con los mismos versos.

⁴²⁹ ‘subrayan la falta de asimilación del sexo en la identidad personal’.

es detenido y sus amigos ya están acostumbrados a su condición de encarcelado. En una de las primeras exposiciones, deliberan sobre la diferencia de la repercusión de este tipo de arte en América del Sur y del Norte: uno de sus amigos concluye que allí tendría un éxito absoluto con patrocinadores como *American Express* mientras que aquí no tardarían en censurarla, una vez más se recuerda la censura que inmediatamente evoca la dictadura y la falta de libertad de expresión. El amigo añade más tarde que está vendiéndole como “artista maldito” porque así seguro que “su obra se va a cotizar cada vez más” (Subiela 1992, 28:55), es decir, hasta cierto punto todo es pura mercadotecnia. No hay mejor prueba de que todo se vende y se compra que la publicidad; por esto, no será fortuito que, en un momento dado, Ana y Oliverio mantengan una conversación sobre el oficio esporádico de publicista⁴³⁰ de este último, en la cual ella llega a la conclusión de que él también se prostituye, ya que se deja comprar, o deja comprar al menos una parte de él, aunque sea el pensamiento intelectual. Pero no solo su trabajo para compañías de publicidad está retratado como un producto comercial, lo es también su poesía: la vende en la calle, en los semáforos donde se paran los coches a cambio de donativos y la utiliza junto a sus amigos como trueque para comer, ya que el quiosquero quiere hacerse con los poemas para conquistar del todo a su novia –finalmente logrará su fin y se casará con ella–⁴³¹. Aquí entra en juego la cuestión de si la poesía pertenece a alguien, y resulta que no es más que otra mercancía, una mercancía que se utiliza para conseguir comida, dinero, matrimonio o sexo. Además, “Subiela does not fail to ridicule notions of sanctity of poetry and of the author as creator: even Mario Benedetti, who appears as himself in the film,

⁴³⁰ Después de haberse inventado varios trabajos absurdos como juez de paz o astronauta finalmente le descubre su verdadera ocupación.

⁴³¹ Tal vez se podría interpretar este apunte como un guiño a otras conquistas literarias mediante la poesía o las letras: en *Ardiente paciencia*, el protagonista Mario consigue enamorar y casarse con su novia con ayuda de la poesía de Neruda (cfr. III.2.1.1.) o en la novela *El amor en los tiempos del cólera*, Florentino también presta sus escritos para que dos amantes se comuniquen y cuya relación culminará igualmente en una boda, según ellos, gracias a aquellos escritos. De esta última se han llevado a cabo cuatro adaptaciones, en 1988 *Fábula de la bella palomera* de Ruy Guerra, en 1988 *Cartas del parque* de Tomás Gutiérrez Alea, en 1988 Jaime Chavarri, *Yo soy el que tú buscas* de Jaime Chavarri y en 2007 *In the Time of Cholera* de Mike Powell.

merely bores one of the cabaret's employees with his interminable recitations [of «Corazón coraza»] in German”⁴³² (Page 2001, 390).

Volviendo al artista, Gustavo finalmente decide que “una obra en una exposición es como un pájaro en una jaula” (Subiela 1992, 48:20) y por tanto quiere *exponer* su obra en la vida misma, en este caso, delante de la catedral. El resultado es una nueva detención que, sin embargo, no *detiene* al artista, todo lo contrario; en una de las últimas escenas le revela a su amigo su último plan en el que demuestra que no se deja reprimir y actúa acorde con su ideología:

GUSTAVO: Lo que yo quiero hacer es una serie que muestre ese Cristo amado y amante.

OLIVERIO: ¿Cristo haciendo el amor?

GUSTAVO: Sí, y en la última de las obras, Cristo cogiéndose a la Muerte [...] con los ojos abiertos, desorbitados y Cristo encima, sereno, con los ojos cerrados, venciendo. El triunfo de la vida sobre la muerte a través del amor, ¿qué te parece?

OLIVERIO: Que esta vez no te van a meter preso, te van a crucificar (1992, 01:45:37).

Esta idea de vencer a la muerte con el amor también la tiene el propio protagonista que trata de seducir a la apariencia de la Muerte casi cada vez que le acompaña, aunque nunca logra hacerlo. La Muerte se niega a creer en el amor, pese a los intentos de Oliverio de convencerla de lo contrario, aunque finalmente él mismo se dará cuenta de que es justamente ahí donde reside la diferencia entre la Muerte y los vivos: si ella fuese capaz de amar, estaría viva. El amor se tematiza en toda la película, de hecho, se podría clasificar como un film romántico en el que, en definitiva, el amor gana sobre todas las cosas. Cuando Oliverio conoce a Ana se halla en un estado de soledad absoluta que no parece ni querer cambiar, él está en su mundo y se muestra reticente a dejar que alguien entre en su vida, de ahí su cama “mágica” con la que se deshace de cualquier amante en segundos y cada vez que podría empezar a sentir algo más allá de placer sexual, aparece la Muerte, con sus ideas racionales acerca de que no vale la pena dejarse llevar porque, en último término, saldrá dañado de la historia. Su método de conquistar a las chicas siempre es el

⁴³² ‘Subiela no deja de ridiculizar la noción de lo sagrado de la poesía y de su autor como creador: incluso Mario Benedetti, que aparece como él mismo en la película, solo consigue aburrir a una de las empleadas del cabaret con sus recitaciones interminables [de «Corazón coraza»] en alemán’.

mismo: recitar poemas –suyos o de otros poetas conocidos–, como es el caso del primer encuentro en el cabaret donde trabaja su pretendida en Montevideo. Después del primer contacto con sus versos ya citados, que inauguran la película, sigue con “Táctica y estrategia” de Benedetti: “Mi táctica es/ mirarte/ aprenderte como sos/ quererte como sos [...]” (Benedetti 1996, 92; Subiela 1992, 09:40), un poema amoroso paradigmático y un tanto inesperado dentro del ambiente de un cabaret, aunque más inesperado aún es que ella sepa terminar el poema:

mi estrategia es

en cambio

más profunda y más

simple

mi estrategia es

que un día cualquiera

no sé cómo ni sé

con qué pretexto

por fin me necesites (Benedetti 1996, 93; Subiela 1992, 10:10).

Curiosamente es justo esto lo que sucederá: un día cualquiera Oliverio se enamora sin saber cómo ni por qué de ella. El poco dinero que gana con su poesía y con trabajos aislados de publicidad lo gastará en sus viajes a Montevideo y para pagar el precio de acostarse con ella. En sus viajes sigue conquistándola mediante la poesía –sobre todo de Benedetti–, y es justo al encontrarse un libro de este poeta cuando ella se acuerda de él. En una de sus visitas le escribe una carta en la que gracias a los versos del poema “No te salves” se desprende su visión de la vida: “no te quedes sin labios/ no te duermas sin sueño/ no te pienses sin sangre/ no te juzgues sin tiempo” (Benedetti 1996, 52) para concluir que en el caso contrario: “pero si/ pese a todo/ no puedes evitarlo [...] entonces no te quedes conmigo”⁴³³ (Benedetti 1996, 52-53; Subiela 1992, 37:42). Recuerda mucho

⁴³³ Según Mataix, en “No te salves”, “el poeta no pretende adoctrinar, pero sí seducir al lector, esto es, cautivar su ánimo y hacerlo partícipe de la meditada concepción del mundo que le revela en sus versos” (1998, 265), es decir, de nuevo Subiela toma prestado el mismo recurso que Benedetti emplea en su poema.

a las líneas que se han destacado sobre la necesidad de que las mujeres sepan volar; lo que busca Oliverio es un amor más allá de lo común, experiencias más allá de lo que suele ofrecer la vida cotidiana, y en Ana ha encontrado por fin esta mujer que sabe volar. En la película este volar metafórico se representa con un volar literal que al principio solo se trata de levitar unos centímetros por encima del suelo, pero al final cuando los dos amantes se reencuentran vuelan muy alto sobre la ciudad. La lectura de Subiela parece ser aquí el correlato visual de la interpretación de Yurkiévich de la poesía de Gironde sobre la que observa que “el erotismo anexa, coaliga, encoyunta a los amantes; disuelve las diferencias y los confunde en un apasionado ímpetu de solidaridad cósmica” (2002, 139). Antes de este reencuentro en Buenos Aires, adonde va Ana para visitar a su padre, ella rechaza todos los acercamientos de Oliverio a una relación más amorosa y menos profesional, a pesar de que en una escena previa en la que hacen el amor se rompe el florero de manera simbólica por la fuerza de sentimiento y pasión, y hacen arder el billete de 100\$ –lo que vale una noche con la anhelada– y las llaves de la habitación.

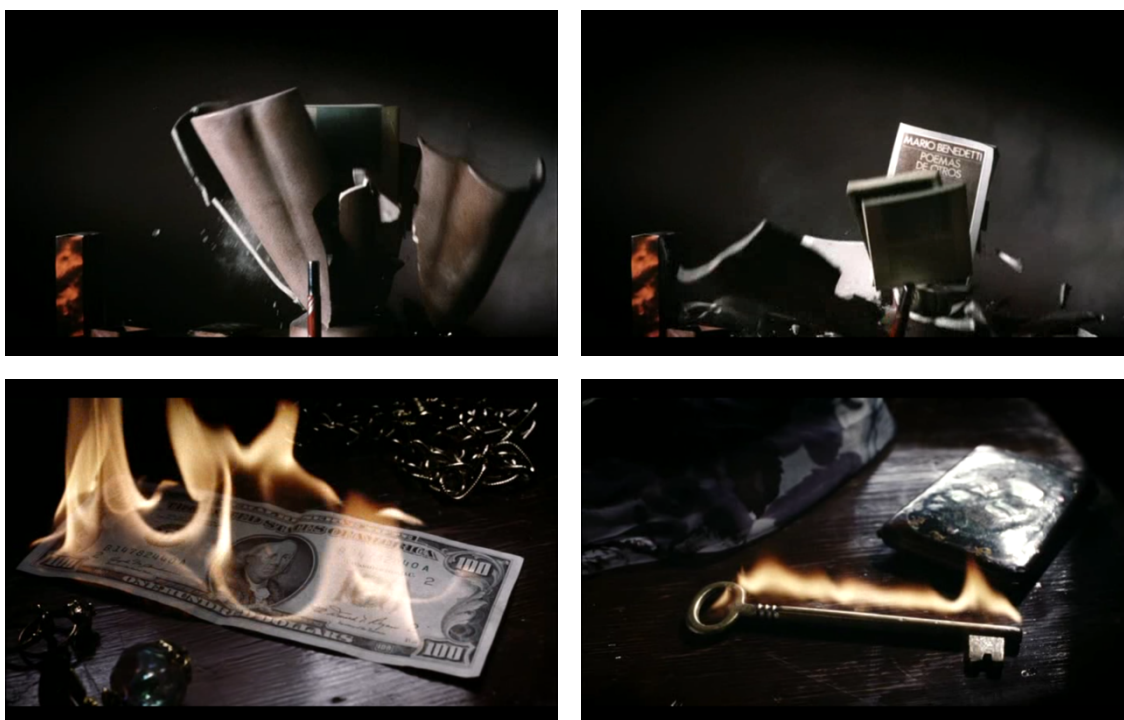


Fig. 103-106. Como se ha mencionado, Ana guarda los libros en el florero, del cual, en este caso, sale un libro de Benedetti como guiño a su presencia en la película, y el fuego sirve de metáfora de la pasión (Subiela 1992, arriba: 01:14:44 y 01:14:45; abajo: 01:14:36 y 01:14:48).

Ana le arranca el corazón a Oliverio, también visualizado tal cual en la obra cinematográfica y él manifiesta acto seguido su sentimiento hacia ella, y su visión del amor, al contarle a su exmujer la historia complicada –dada la dificultad intrínseca del amor– que está viviendo:

OLIVERIO: ¿Cómo amar sin poseer? ¿Cómo dejar que te quieran sin que te falte el aire?

Amar es un pretexto para adueñarte del otro, para volverlo tu esclavo, para transformar su vida, en tu vida, ¿cómo amar sin pedir nada a cambio, sin necesitar nada a cambio?

EXMUJER: Casi siempre el error que cometemos es pensar solo lo que nos pasa a nosotros. Nos parece tan importante eso que sentimos que nada del otro puede ser tan importante como eso que sentimos, y esa contradicción suele ser trágica. [...] Es el error más común que cometemos todos: querer que el otro sea como queremos que sea y no como es, y cuando nos damos cuenta del error a veces es demasiado tarde (Subiela 1992, 01:30:17).

A pesar de la decisión de Ana de no poder seguir la relación –y para lograr acabar con ella finge estar con un cliente cuando Oliverio va a su casa, por lo que este acepta la pérdida y se va resignado–, los dos pensarán el uno en el otro.



Fig. 107-110. En la película, se ve a cada uno recitando poemas hacia el Río de la Plata, casi como si estuviesen dialogando a través de los poemas “Canje” y “Me sirve y no me sirve” de Benedetti (Subiela 1992, arriba: 01:41:07 y 01:40:53; abajo: 01:41:34 y 01:41:35).

No parece gratuita la elección de poemas de Benedetti que “establece como una de sus prioridades provocar un diálogo con el lector lo más efectivo posible o, dicho con el término que revitalizó el propio autor, activar su capacidad *comunicante*” (Mataix 1998, 257). Sin embargo, en este caso solo es una ilusión de comunicación o, en palabras de Vieira, un “duelo contrapuntístico” (2012, 34), que nos ilustra que “this story becomes a fragmented narrative of miscommunications: nothing keeps the two lovers apart but their own inability and unwillingness to form a coherent relationship”⁴³⁴ (Page 2001, 389). A continuación de la experiencia compartida de los amantes de “volar”, Oliverio concluye que “después de conocer a una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre? [...] *Ya no me es posible concebir*, ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando. *Te quiero*. (Girondo 1996, 78; Subiela 1992, 01:49:50)⁴³⁵. Ella secunda su afirmación, pero añade que puede quererlo sin tenerlo, que volaron juntos y que no hace falta más. Ahora es Oliverio quien se cae de su cama “mágica” y sale herido por el amor. Se encuentra con la Muerte —ella, satisfecha por haberle advertido desde el principio que este iba a ser su destino—, pero las conclusiones que saca Oliverio de este dolor, no son negativas:

Es mejor herido que dormido hasta ahora (Subiela 1992, 01:51:12). [...] Ana me partió el corazón. Pero al herirlo, lo creó. Nunca lo entenderías. [...] Nunca hubiera podido pagarte esto que hiciste en mí. Iluminaste el lado oscuro de mi corazón. ¿Por qué decidiste permanecer pobre, dejándome tan rico? (1992, 01:52:30).

Oliverio ha despertado, Ana le ha recordado que está vivo, y en consecuencia ahora apuesta por la vida; y la película se cierra circularmente con el encuentro con una mujer que subvierte su imperativo de solo estar con mujeres que sepan volar: ahora es ella la que no quiere perder su tiempo con hombres que no saben volar. Desde una de las

⁴³⁴ ‘la historia se convierte en una narrativa fragmentada de la falta de comunicación: lo único que separa a los dos amantes es su propia incapacidad y renuencia a formar una relación coherente’.

⁴³⁵ De *Espantapájaros*, 1. La cursiva es la adición por parte de Subiela, el texto original dice: “[...] y por más empeño que ponga en concebirlo, no me es posible ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando” (Girondo 1996, 78).

primeras escenas, Oliverio se ha enfrentado al tema de la ausencia y la búsqueda, así su voz en *off* al cruzar en barco el Río de la Plata, recita “Poco se sabe”:

yo no sabía que
no tenerte podía ser tan dulce como
nombrarte para que vengas aunque
no vengas y no haya sino
tu ausencia tan
dura como el golpe que
me di en la cara pensando en vos (Gelman 1971, 115; Subiela 1992, 03:45).

Ahora ha llegado a ese punto, que ella no es capaz de alcanzar a pesar de que él ha intentado convencerla de que juntos podrían iluminar *los lados oscuros de sus corazones*, pero aun así, él no se arrepiente de este encuentro porque no supo qué era el amor hasta conocer a Ana y ahora puede seguir con su vida sin esta ansia de búsqueda que le perseguía hasta entonces.

Se podría interpretar la película en su conjunto como una muestra de la vida posmoderna; comprometida política y socialmente, alude a los problemas de una Argentina posdictatorial incluyendo de tal modo la historia y la crítica social, así como las inquietudes personales del protagonista –personales, pero a la vez tan universales que podría estar hablando de cualquier prototipo humano–. El compromiso político es, a pesar de que aparentemente se trate en primera instancia de una historia de amor, de vital importancia: las delicadas pinceladas de los tiempos terroríficos y sangrientos de la dictadura dejan traslucir de modo fragmentario qué fue la opresión y también qué fue la modernización “ultrarrápida”, lo que requiere una redefinición de las categorías humanas de lo privado, lo público, lo individual y lo colectivo⁴³⁶ (Page 2001, 394).

Las imágenes –sobre todo en la primera mitad prevalecen los planos oscuros, umbrosos– y los poemas transmiten el desencanto y el desasosiego que solo parece poder calmarse con el amor verdadero: “[...] por qué te necesito quién eres muda sola

⁴³⁶ Estas ideas se encuentran de algún modo sintetizadas en las imágenes iniciales de las noticias televisivas por las que, por un lado, retrocedemos en el tiempo y, por otro, vemos el avance del mundo modernizado.

recorriéndome razón de mi pasión por qué quiero llenarte solamente de mí y abarcarte acabarte mezclarme a tus huesitos y eres única patria contra las bestias del olvido”⁴³⁷ (Gelman 2008, 170; Subiela 1992, 23:11). Sin embargo, la película demuestra lo mismo que la poesía de Gelman, esto es, pretende “conjurar los peligros de un pesimismo corrosivo que se imponga a la esperanza” (Millares 2011, 234). En último término, es una llamada a la necesidad de correr riesgos y abrazar la vulnerabilidad –aunque su resultado no siempre será agradable y satisfactorio– porque solo mediante la devoción a un involucramiento auténtico y compasivo con otros es posible que se unan lo estético y lo político⁴³⁸.

Los poemas han servido de semilla a la producción cinematográfica mediante la cual, el tema de la dictadura, la prostitución, el amor y el arte en el ámbito hispanoamericano se transforman de una obra de arte en otra y sirven hasta cierto punto de llamada a la comunidad internacional. La protesta política se hace con el arma de la palabra y posteriormente con el de la cámara. Siempre teniendo en cuenta la cuestión de *la verdad* y mediante la fragmentación o el subjetivismo extremo, Subiela demuestra que *la verdad autocrática* no existe, y que solo mediante muy diversas perspectivas se puede llegar a un consenso y a cierta justicia política y poética, eso implica que cada historia –verdadera o no– posiblemente ha ocurrido y tiene derecho a existir. También se ha podido ver que la poesía se ha transformado mediante el uso del lenguaje cinematográfico en cambios de luminosidad, silencios, contrastes de colores, imágenes de viento, lluvia y primeros planos. Además, la música se vuelve protagonista y ayuda a crear los efectos y sensaciones requeridos por el director, acordes con los acontecimientos y las escenas.

⁴³⁷ Tomado del poema en prosa “Preguntas”.

⁴³⁸ Todo esto nos quiere transmitir el director mediante el recurso poético por antonomasia, la metáfora: “yo trato de construir metáforas visuales como Benedetti, y eso es lo que más me interesa” (Subiela en Castro 1993, 21), el film demuestra que ha conseguido su objetivo.

III.2.3. LA LARGA AGONÍA DE LA REPÚBLICA DOMINICANA EN *LA FIESTA DEL CHIVO*

*I shot the cruellest dictator in the Americas.*⁴³⁹
General Imbert, uno de los tiranicidas de Trujillo

Durante treinta y un años, desde 1930 hasta 1961, la República Dominicana fue dominada por la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo Molina, que se manifestó en todos los ámbitos de la vida, tanto pública como personal. Respaldado por los Estados Unidos con el fin de combatir al comunismo, fue un caudillo con inmenso poder en cuanto a duración e intensidad, y por sus crímenes sangrientos y métodos brutales ha sido considerado entre los más crueles dictadores latinoamericanos. El apoyo estadounidense, que sí existió durante la década de 1950 (Macías Rodríguez 2005), desfalleció hacia los últimos años de la dictadura, a medida que aparecieron cada vez más escándalos: el caso Galíndez, el asesinato de las hermanas Mirabal, los problemas con Betancourt y la oposición creciente de la iglesia llevaron finalmente a un bloqueo económico, además de que “todos los miembros de la OEA estuvieron de acuerdo en romper relaciones diplomáticas con la República Dominicana” (Macías Rodríguez 2005). La novela *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa de 2000 retrata la era y caída de Trujillo con gran detalle y agudeza, desde la pluriperspectiva que permite crear una imagen amplia del sufrimiento de los ciudadanos, así como del impacto prolongado en sus vidas aún décadas después. Aunque el autor peruano no vivió el absolutismo dominicano, sí que se cuenta entre los afectados por regímenes autoritarios latinoamericanos; de ahí que su voluntad al representar esta dictadura no se limitara a la experiencia caribeña, sino que también abarcó la creación de una novela totalizante que se preocupa por la universalidad de la temática. El interés especial del caso de Trujillo, aparte de la ya mencionada crueldad excepcional y del culto por su figura⁴⁴⁰, surgió durante una estancia prolongada en la isla

⁴³⁹ ‘Maté al dictador más cruel de las Américas’.

⁴⁴⁰ En una entrevista, Vargas Llosa afirma que “cuando yo era joven, cuando era estudiante, pues la figura de Trujillo era la figura emblemática del dictador latinoamericano. Era una época en la que había muchas dictaduras por toda América Latina y probablemente quien personificaba mejor el fenómeno de la dictadura era el dictador dominicano” (2013, 03:28).

en el año 1975, cuando emprendió la tarea de adaptar su novela *Pantaleón y las visitadoras*⁴⁴¹ al cine. Durante la permanencia en la República Dominicana, en la que “escucha las anécdotas e historias sobre la dictadura de Trujillo, a lo que añadió la lectura de varios libros sobre el tema”⁴⁴² (Feliciano 2008, 11), empieza a “acaricia[r] la idea de escribir una novela acerca de la atroz dictadura” (2008, 11). La novela consigue incluir abundantes personajes históricos junto a otros ficticios con el resultado de que el lector sin conocimiento adicional no pueda saber quiénes han existido realmente y quiénes no⁴⁴³. La adaptación homónima fue llevada a cabo en 2005 por un primo del autor, Luis Llosa, que también tenía un interés especial en esta dictadura, porque pasaba mucho tiempo en la República Dominicana (Pareja Olcina 2008) y por la personalidad peculiar de Trujillo, al que define como el

dictador de los dictadores, aun cuando Castro le ha ganado un poco en cuanto permanencia en el poder. El tipo de poder que tenía Trujillo no era solamente político, era un poder tal que su presencia se hacía notar no solamente en el congreso o en los medios de comunicación, sino también en las calles, en las casas, en las alcobas... Pero la parte que me resulta más interesante es cuando una persona que se ha sentido Dios, comienza a descubrir que tiene los problemas que puede tener cualquier mortal (en Pareja Olcina 2008, 525).

Aunque Trujillo fuera el punto de partido para la obra, Pedro Conde Sturla afirma sobre la novela de Vargas Llosa, y se podría extender a la adaptación, que

⁴⁴¹ Se comentará más adelante esta obra (*cfr.* III.3.3.), aunque no la versión del propio autor, sino la adaptación posterior por parte de Francisco Lombardi.

⁴⁴² Véase Helene Weldt-Basson, “Mario Vargas Llosa’s *La fiesta del Chivo*: history, fiction, or social psychology” para un detallado análisis de los libros que lo inspiraron y aportaron los detalles y personajes para la novela.

⁴⁴³ Polit-Dueñas (2007) va aún más allá y confirma que Vargas Llosa ha transformado la personalidad de Trujillo, que en sí misma parece una ficción, en algo real al convertir los rumores sobre él en ficción. Vargas Llosa observa en otro momento que en el siglo XIX la manera de contar la historia de manera verídica – aunque esto no signifique que se ajuste cada detalle a la verdad, sino a transmitir los problemas reales de Latinoamérica– “is to be found in literature, and [...] it was in the verses of the poets or the plots of the narrators that, for the first time, the social evils of Latin America were denounced” (Vargas Llosa 1996, 63; ‘se halla en la literatura, y [...] fue en los versos de los poetas o en las tramas de los narradores donde, por primera vez, se denunciaron los males sociales de América Latina’).

es un tributo de admiración a nuestros héroes, pero es también un tributo de rencor y desprecio a torturadores, matones, delatores y cortesanos. Hay, entre otros, dos tipos de personajes en la obra: unos que tienen redención y se redimen, y otros para los que no hay redención posible (2011, 32).

Mientras que el libro cuenta con una tripartición, a la que se volverá más adelante, y hay un equilibrio claro entre las varias tramas, la adaptación hace énfasis en la historia de Urania, la protagonista, y su sufrimiento, alrededor del cual se tejen las otras historias, lo que, sin embargo, no significa que desaparezcan por completo, como se ha propuesto. Es decir, lo que hizo Luis Llosa con su adaptación es cristalizar un problema central, que también fue la preocupación principal de Vargas Llosa, esto es, el machismo y el intento de darle voz a una mujer⁴⁴⁴. Este acercamiento a la novela del caudillo es innovador y enseña una preocupación feminista por parte del autor. El régimen de Trujillo, más que muchos otros, se basaba en su idea de virilidad y la importancia que él daba a dominar a las mujeres mediante crímenes sexuales. El propio autor aclara acerca de este aspecto el rol que jugaba el sometimiento particular de la mujer:

Como todas las dictaduras latinoamericanas tuvo un contenido machista; el machismo es un fenómeno latinoamericano. Pero eso, imbricado con lo que es un régimen autoritario, de poder absoluto, convierte a la mujer realmente en un objeto vulnerable a los peores atropellos. El sexo era para Trujillo uno de los símbolos del poder, de su virilidad, valor supremo para una sociedad machista; por tanto la mujer [era] realmente un objeto del que se disponía: los padres regalaban sus hijas a Trujillo, éste infligía a sus colaboradores más cercanos esa humillación de acostarse con sus mujeres... muchas veces simplemente para mostrar su poderío, su autoridad, sobre algunos de ellos (Vargas Llosa en Barnabé 2000).

Urania vuelve por primera vez después de treinta y cinco años a su patria, de la que había huido poco antes del asesinato de Trujillo porque su padre –su única familia–, que había caído inexplicablemente en desgracia con el “Benefactor”, se la entregó como

⁴⁴⁴ Por otra parte, sigue el referente de *Galíndez*, de Manuel Vázquez Montalbán, también sobre Trujillo y también con una mujer ultrajada como protagonist.

sacrificio a sabiendas de que este la violaría. Ya desde su nombre se indica la necesidad de recordar, dado que Urania, en la tradición griega, es la hija de Zeus y Mnemósine, esto es, la memoria⁴⁴⁵. Al principio del libro revela que en su juventud estudió y trabajó como remedio para no recordar; sin embargo, sabemos que la multitud de libros sobre la República Dominicana que pueblan su biblioteca personal, y finalmente el regreso a la isla, la alejaron de este propósito inicial. También en la película expresa su deseo de no seguir teniendo la memoria, aunque con la construcción lingüística se expresa a la vez la imposibilidad de este deseo: “I wish I could forget”⁴⁴⁶ (Llosa 2005, 01: 47:40). El negocio con el cuerpo de Urania por parte de su padre como si fuera mercancía se basa en hechos que ocurrieron de veras durante el régimen, aunque los personajes sean ficticios en *La fiesta del Chivo*⁴⁴⁷. En el caso de Urania no es solo ella en función de la mujer que se ve ultrajada por el dictador, sino que además aún es una niña, con lo que reúne dos factores de debilidad hacia su agresor. La satiriasis de Trujillo le proporcionó el mote de “el chivo” –con la connotación sexual de “macho cabrío”–. El título hace alusión a dos sucesos: el epígrafe cita un merengue⁴⁴⁸ famoso, la fiesta del Chivo del 30 de mayo⁴⁴⁹, día en el que Trujillo fue asesinado, pero también la fiesta particular para Urania. Cuando su padre le da la noticia de que Trujillo la ha invitado a una “fiesta”, insiste en este vocablo absurdo, ya que la única invitada a la fiesta es ella. La primera y más obvia defensa explícita de la

⁴⁴⁵ Hay, además, una multitud de otras referencias mitológicas a las que remite su nombre, por ejemplo, Urania es otro nombre para Afrodita, que nació de los genitales de Uranos. Esto tiene relevancia porque, tal como establece Macías Rodríguez, “la castración de Uranos permite la separación del cielo y de la tierra, y pone fin a la procreación sin límites de Uranos. La castración arriba citada trae como consecuencia la separación entre el rey y la montaña, y pone fin al dominio del rey sobre ésta. En ambos casos, la figura femenina se distingue y sale vencedora. Gaia construye el arma e incita a su hijo Cronos para que luche y castra a su padre. Afrodita Urania se impone sobre el rey y, a semejanza de las abejas, no sólo lo castra sino que lo mata constituyéndose en reina de las montañas” (2005). Este apunte tiene importancia en relación con la novela por la centralidad que adquiere la figura femenina. Ahora el dominio no tiene que extenderse sobre el rey, sino sobre el tirano. Para un estudio detallado sobre el significado del nombre y las relaciones mitológicas, véase Claudia Macías Rodríguez, “El doble tiranicidio de Trujillo en *La fiesta del Chivo* de Vargas Llosa”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 14, 2005.

⁴⁴⁶ ‘Ojalá pudiera olvidar’.

⁴⁴⁷ Trujillo ilustra en la película el grado de cosificación que impone a la mujer al confirmar que le da igual si la siguiente víctima tiene pocos años o no, y que incluso podría ser una cabra porque: “for me a hole is a hole” (Llosa 2005, 01:48:42; ‘para mí, un agujero es un agujero’).

⁴⁴⁸ En la República Dominicana: una danza popular.

⁴⁴⁹ “El pueblo celebra/ con gran entusiasmo/ la Fiesta del Chivo/ el treinta de mayo” (Vargas Llosa 2000, 9).

mujer se halla en elegir una protagonista femenina cuya historia es el eje central del libro. Pero se podría considerar que hay también un segundo acto feminista: el hecho de que la narración, en la que por primera vez se sincera tanto en cuanto a su pasado como a su presente y las cicatrices que ha dejado en ella la experiencia, no se dirija hacia ningún miembro masculino de su familia. La película, de nuevo, cambia esta escena al incluir al padre en la conversación, aunque no se sabe si asimila algo de lo que cuenta Urania. Lo que en el libro podría verse como una tarea del pueblo de aceptar el pasado y necesidad psicológica de enfrentarse a él para superarlo, en la película adquiere, según Rebolledo, un toque melodramático⁴⁵⁰ por el hecho de que se consuma la venganza⁴⁵¹:

la presencia del padre en la comida, [...] no viene sino a reforzar este discurso que de un fuerte valor humano se vuelve meloso, melodramático, y, de acuerdo al estilo genérico, poco convincente como discurso que quiere ser ‘real’: se convierte en una escena típica y convencionalmente cinematográfica, alejándola de un verosímil que no solo se pretende realista, sino que tienta a lo real (2011, 166)⁴⁵².

Se ha argumentado que “el encuentro con Urania constituye [la] derrota” (Macías Rodríguez 2005) de Trujillo, porque su impotencia corre simbólicamente paralela a la pérdida de poder. Luna Escudero Alie encuentra una justicia poética en la impotencia de Trujillo:

⁴⁵⁰ Aunque el lector tal vez no perciba este aspecto, como propone el crítico, Vargas Llosa sí sugiere que está, ya que pone las siguientes palabras en boca de Urania: “—Lamento mucho esa escena, ese melodrama, Lucindita” (Vargas Llosa 2000, 517). Tal vez Luis Llosa se dejó inspirar intencionalmente por esta afirmación.

⁴⁵¹ Urania expresa directamente su deseo de venganza cuando le dirige la siguiente pregunta a su tía: “Do you know why I sent this money all those years? I wanted him to suffer in a living hell” (Llosa 2005, 01:46:08; ‘¿Sabes por qué he estado mandado dinero todos estos años? Quería convertir su vida en un infierno’).

⁴⁵² Otro aspecto que critica Rebolledo, y con el que estamos plenamente de acuerdo, es el uso difícil de explicar del inglés en la versión filmica, puesto que no se trata simplemente de actores americanos que actúan como si fuera su lengua nativa, sino que hay algunos americanos, otros latinos que hablan con un inglés pésimo y, sobre todo, hay momentos en los que se escucha español en el trasfondo. Desafortunadamente, se elimina así de nuevo la verosimilitud y se trasluce el deseo poco digno de crear un *thriller* americano con buenos resultados en las taquillas, sin importar cuánto se pierda de calidad por este intento.

en tanto chivo fornicador, en cuanto macho cabrío, queda anulado, deconstruido, y con esta deconstrucción de su virilidad, con esta muerte simbólica de su identidad, Trujillo empieza la jornada de su propia muerte biológica. En efecto, a los pocos días de la violación de Urania Cabral, Trujillo es ametrallado por los 7 conjurados que habían planeado sigilosamente y durante meses el magnicidio (2003).

La película cambia el orden de la novela y los acontecimientos ocurren de manera cronológica, mientras que el libro narra la muerte por primera vez mucho antes que la violación, por lo que se evoca el aura de un fantasma que sigue quebrantando a la ciudadanía aun después de su muerte⁴⁵³. Exactamente este es el problema que aparece si se quiere hablar de justicia poética; Luna Escudero Alie propone que “Urania es un personaje transgresor porque diseña su vida de acuerdo a sus propios esquemas y se rebela ante la ley del padre, frente a la visión falocéntrica del mundo en el que ha nacido y se ha criado” (2003), y lo prueba por el hecho de que Urania no se relaciona con ningún hombre. Pero esta supuesta rebeldía positiva no es voluntaria, y por tanto habrá que cuestionar el efecto beneficioso que tiene. Urania sí es capaz de mantener la apariencia de la abogada exitosa en Nueva York que tiene relaciones amorosas clandestinas e interesantes, pero en realidad se siente vacía y vive su incapacidad de acercarse a un hombre como una desgracia, casi un fracaso. Envidia a los que tienen “una familia, una pareja, hijos, parientes, un país. Esas cosas llenan la vida. A mí, papá y Su Excelencia me volvieron un desierto” (Vargas Llosa 2000, 513). Para ella, su padre era lo más importante en el mundo, similar a lo que Trujillo era para tantos dominicanos que lo admiraron ciegamente, y el dolor que ha causado al sacrificarla la ha dejado con una cicatriz eterna, una herida que no se curará nunca del todo. De ahí que necesitemos la memoria, tal como indica su nombre, para que no vuelvan a ocurrir las mismas atrocidades, por eso no se permite ni olvidar ni perdonar. Sin embargo, si nos alejamos del dolor personal y se interpreta el abuso desde una perspectiva más extensa, es interesante ver cómo “the rape makes the woman not only a victim but also and most important, a threat. As a witness of the tyrant’s

⁴⁵³ Macías Rodríguez (2005) atribuye un significado simbólico importante a este hecho por “la fuerza del personaje para ‘sobrevivir’ (si se considera el orden del discurso) aun después de haber sido asesinado en la mitad de la novela”.

impotency, she demystifies the symbolic value attributed to the male sexual organ as the source of power and authority”⁴⁵⁴ (Polit-Dueñas 2007, 106). Tal vez se encuentra entonces la justicia poética realmente en el hecho de que Trujillo no ha podido silenciarla, como haría con todos los demás que cuestionasen su autoría o que pudiesen revelar algún tipo de pérdida de poder, ella es capaz de escapar del infierno y por ello adquiere la posibilidad de juzgarlo –no sorprende tampoco su elección laboral de convertirse en abogada en búsqueda de la justicia y la denuncia de los culpables– aunque sea décadas después. Polit-Dueñas considera en la misma línea que, por este acercamiento, Vargas Llosa “attributes a political dimension to gender domination and exposes the fragility of one of the symbolic foundations of patriarchal power”⁴⁵⁵ (2007, 107). La decadencia física se perfila en la novela no solo por su impotencia sino también por la incontinencia que sufre por la avanzada edad y que le obsesiona porque a pesar de no temer a ningún enemigo externo, le es imposible vencer al interno: “vivía dentro de él, carne de su carne, sangre de su sangre. Lo estaba destruyendo precisamente cuando necesitaba más fuerza y salud que nunca” (Vargas Llosa 2000, 26).

La historia personal de Urania, que se extiende y da voz a todas las mujeres silenciadas, violadas y asesinadas durante la dictadura, logra incluso una universalización que va más allá, extendiéndose a toda persona de la República Dominicana y hasta a todos los individuos que han sufrido bajo una dictadura en Latinoamérica por lo que funge como memoria colectiva. Esto en conjunción con las historias de los magnicidas posibilita una imagen diversa y amplia de los sufrimientos de los ciudadanos. Tal vez habrá aun así lectores que echen de menos algún personaje que no actúe por razones particulares, ya que aquí todos tienen una agenda de venganza personal: contra cada uno de ellos se ha cometido algún crimen por parte del régimen por el que deciden asesinar al tirano⁴⁵⁶. Sí que demuestra el alcance de atrocidad que no cesó ni siquiera hacia sus partidarios, pero

⁴⁵⁴ ‘la violación convierte a la mujer no solo en víctima, sino también y en primer lugar en una amenaza. Como testigo de la impotencia del tirano, ella desmitifica el valor simbólico atribuido al órgano sexual masculino como la fuente de poder y autoridad’.

⁴⁵⁵ ‘asigna una dimensión política a la dominación de género y expone la fragilidad de uno de los cimientos simbólicos del poder patriarcal’.

⁴⁵⁶ A Antonio de la Maza, por ejemplo, parece dejarle de importar otra cosa, pero no para *liberar* al pueblo del mal, sino porque “sólo la idea de la venganza lo mantenía activo; sólo vivía para cumplir el juramento que hizo en voz alta” (Vargas Llosa 2000, 116).

esto quita la convicción política con la que se podría esperar que actuase alguno de los conspiradores para terminar con la opresión, solo en base a la ideología y no por un odio personalizado.

La estructura del libro sigue siendo característica de Vargas Llosa, aunque ha perdido en complejidad en comparación con las obras tempranas como se verá en el capítulo III.3., sobre todo en relación con su primer libro, *La ciudad y los perros*. Se trata de una literatura intelectualmente más asequible, que fue escrita ya mucho después de su cambio ideológico –y literario–, en el que se distancia de la izquierda, pero con el que se incorpora a la genealogía de novelas de dictador que cultivaron otros autores del *boom* –García Márquez, Carpentier, Roa Bastos– en los años setenta; en realidad se trataría de algo como un fruto tardío. Sin embargo, su denuncia hacia los crímenes contra los derechos humanos, así como su lucha por la justicia y sobre todo el derecho de la libertad, sigue vigente y omnipresente en *La fiesta del Chivo*. La novela presenta una tripartición: primero, la historia de Urania; la segunda trama enfoca al dictador tanto desde el punto de vista de un narrador omnisciente como desde la mirada del propio Trujillo mediante monólogos interiores; y, finalmente, la última parte gira en torno a los tiranicidas y la preparación del asesinato, salpicada por *flashbacks* de cada uno durante la espera al déspota que explican los motivos personales por los que quieren acabar con él. La separación de las tres tramas se crea a partir de capítulos, aunque dentro de ellos también se presenta una yuxtaposición de presente y pasado, mediante los recuerdos de los personajes: del presente de Urania a su pasado, que relata a su familia durante la visita de su padre convaleciente; el pasado del día del asesinato se combina con el pasado lejano de los asesinos; y el hilo sobre y desde la perspectiva de Trujillo incluye narraciones sobre la estructura del gobierno y los colaboradores del dictador, así como sobre sus *soluciones* para situaciones problemáticas, esto es, matar al *problema*.

La película pretende mantener esta estructura, aunque se pueden observar ciertas diferencias a la hora de organizar los cambios de presente y pasado. Según Pareja Olcina la versión cinematográfica “contrasta con una estructura casi lineal [...] salvando la utilización del *flashback* que permite al espectador conocer los intrínquilis de la era

Trujillo” (2008, 517). Lo mismo opina Peiró Barco al señalar que ocurre una modificación de la estructura por la “reunificación del tiempo” (2008, 549), puesto que según el crítico

por la distribución de los personajes, en realidad se sitúan en paralelo los tres momentos temporales: son las historias de Urania y de los magnicidas el centro del discurso cinematográfico. Trujillo sería el vértice de un triángulo y el punto donde convergen las historias individuales ilustradoras de una tesis: la servidumbre de las personas al dictador, quien no dudará en jugar y humillarlas con tal de obtener sus fines y establecer un régimen de terror con el que acaparar el dominio completo del país (2008, 549-550).

Aunque efectivamente se cuenta la historia mediante *flashbacks* y se mantiene una linealidad mayor por el hecho de que dentro del pasado no hay saltos⁴⁵⁷, parece exagerado definir la estructura como estrictamente lineal, ya que el hilo argumental que narra la historia de Urania está separado por la de los asesinos y su pasado –tal como ocurre en la novela, mantienen su punto común en Trujillo–. La trama del caudillo se transforma considerablemente, pero tampoco desaparece, ni se incorpora en la linealidad de las otras historias, como proponen los dos críticos citados: desaparece su monólogo interior, pero sí que se incluye información sobre él y su régimen, en algún caso incluso se añade información a la que se encuentra en el libro, como por ejemplo el caso Galíndez, que se extiende en la película para explicar cómo el país empezó a caer en desgracia también internacionalmente⁴⁵⁸. De hecho, hay incluso intentos visuales para recrear el estilo de yuxtaposición de Vargas Llosa, así que en varias ocasiones se superponen imágenes de escenas anteriores para visualizar la memoria de Urania. El llanto de la Urania adulta al revivir la violación del tirano durante la narración catártica a su familia se yuxtapone con las lágrimas de la niña de catorce años que llora en la cama manchada de sangre una vez

⁴⁵⁷ En la novela, en cambio, sí aparecen estos saltos dentro del pasado: el tirano muere a la mitad del texto, pero luego la historia vuelve al momento en el que aún seguía vivo.

⁴⁵⁸ Galíndez fue un profesor español que después de pasar seis años trabajando en la universidad de la entonces llamada Ciudad Trujillo –Santo Domingo– llegó a Nueva York, donde estudió Ciencias Políticas en la Universidad de Columbia y escribió una tesis sobre el régimen de Trujillo. Poco antes de graduarse desapareció de una estación de metro cercana a su universidad, nunca se le vio de nuevo, pero años más tarde la policía declaró que se trató de un secuestro del servicio de investigación de Trujillo que lo mató (Polit-Dueñas 2007).

el crimen se ha cometido. Al asociar estas imágenes, se simboliza el efecto terapéutico de verbalizar lo ocurrido al evocar y, por tanto, superarlo.



Fig. 111. La combinación de planos funciona además para reflejar visualmente cómo Vargas Llosa borra los límites de presente y pasado en su texto (Llosa 2005, 01:44:01).

Para convertir una novela tan compleja y extensa en un largometraje de poco más de dos horas había que eliminar muchas historias secundarias y muchos detalles. Entre ellos se halla la dimensión psicológica de Trujillo que ha logrado transmitir Vargas Llosa al darle una voz; aunque sus actos siguen exponiendo su carácter perverso, el espectador no sabrá de las inseguridades que intenta cubrir con violencia irracional, y tampoco presencia su obsesión maniaca en cuanto al orden⁴⁵⁹. Pero sobre todo carece del talante más turbador de su persona: la fascinación que sintieron sus secuaces por él y la devoción absoluta que sintieron muchos de ellos es subrayada por el escritor no solo por afirmaciones de los personajes sino también por rasgos físicos, en especial su “mirada que nadie podía resistir sin bajar los ojos, intimidado, aniquilado por la fuerza que irradiaban esas pupilas perforantes, los deseos y apetitos ocultos, que hacía sentirse desnudas a las gentes” (Vargas Llosa 2000, 47). El actor Tomás Milián, que lo personifica, no transmite ninguno de estos rasgos que el lector se imagina vívidamente⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Ya desde las primeras páginas se manifiesta el lema que Trujillo sigue y que aprendió con los *marines* –“A la disciplina debo todo lo que soy” (Vargas Llosa 2000, 24)–, los que no obedecen a la disciplina y el orden son sancionados severamente.

⁴⁶⁰ En la noche de la violación Urania observa: “Lo de los ojos, lo de las miradas de Trujillo, lo había oído muchas veces. A papá, a los amigos de papá. Entonces, supe que era cierto. Una mirada que escarbaba, que iba hasta el fondo. Sonreía, muy galante, pero esa mirada me vació, me dejó puro pellejo. Ya no fui” (Vargas Llosa 2000, 502). Por deber personificar a alguien cuya sola mirada cambia a una persona, parece que el actor no se eligió muy adecuadamente.

También la elección de Isabella Rossellini como Urania sorprende al espectador que ha leído la novela, en la que se hace énfasis en lo poco que ha cambiado la niña desde que se fue de la República Dominicana: en la película no se parecen en absoluto, ni concuerda la descripción del texto original con el físico de la actriz.



Fig. 112-115. Aunque la trama de los tiranocidas pasa a un segundo plano, la escena en la que asesinan a Trujillo expresa visualmente la venganza individual de cada uno, pero, a la vez, recoge la venganza colectiva del pueblo al llevar a cabo el asesinato entre los cuatro (Llosa 2005, arriba: 01:51:38 y 01:51:34; abajo: 01:51:39 y 01:51:40).

Otra elipsis está en los destinos de los magnicidas, que se relatan en el libro uno por uno, mientras que la película selecciona solo “la historia de Amadito para contar el trágico final de la mayoría de los conspiradores de Trujillo” (Pareja Olcina 2008, 522), es decir, el que muere, según los propios conspiradores, de la manera más digna posible: sin entregarse y sin ser torturado. Por la extensión a la que nos referimos, parece, de todos modos, comprensible relatar solo uno de los finales cruentos como representación para todos los demás. Desafortunadamente, se pierde por esto la narración de los dos que sí sobrevivieron y fueron capaces de dar testimonio del asesinato de primera mano. Tampoco se evidencia la suma crueldad con la que fueron torturados los que no murieron en el momento de ser detenidos. La razón por la que la violencia, que sacude al lector, disminuye mucho en la pantalla la halla Pareja Olcina en que “si estos capítulos se

hubieran llevado a la gran pantalla el número de espectadores se hubiera rebajado considerablemente [...]. Esto no interesa a la industria cinematográfica que espera a corto plazo una rentabilidad económica” (2008, 522). Según ella, también fue por esta misma razón por la que la violación no se representa tan explícitamente y en lugar de insistir visualmente en el acto abusivo se usan tomas que esconden lo explícito, como por ejemplo la perspectiva desde detrás de las rejas de la cama, o la cámara subjetiva desde el punto de vista de Urania, cuya mirada es capturada por la imagen de una virgen. Si Pareja Olcina estuviera en lo cierto, surgiría la pregunta de si es moral eliminar gran parte de esta violencia por una razón comercial, ya que así se desfigura la naturaleza del régimen y puede que haya un efecto amortiguador sobre la representación de este tirano, porque si se denuncia principalmente por su atrocidad, ¿qué sentido tiene rebajarla? Sin embargo, también podría deberse a la misma razón que ha alegado Caetano en *Crónica de una fuga*, que explicitar visualmente toda la violencia no necesariamente implica *transmitirla*, sino que hay otros métodos para demostrar las atrocidades. Sobre todo en el caso de la violación de Urania parece que la solución no significa necesariamente que se rebaje la violencia, sino que evita caer en lo que Caetano llama “morboso” (*cfr.* III.1.4.3.).

Sin embargo, y aquí sí parece tratarse simplemente de una disminución de la violencia, la película omite uno de los aspectos más crueles de la dictadura: la tortura extrema a la que están sometidos los magnicidas después de la transgresión, en muchos casos bajo la supervisión de Ramfís, el hijo de Trujillo. Un caso especialmente brutal es el de Román Pupo, cuya implicación se revela pronto, a pesar de que no llevó a cabo el acuerdo al que había llegado con los intrigantes. Como castigo por la deslealtad hacia “El Jefe” no solo se le tortura para contestar las preguntas y delatar a otros, sino también por el goce perverso que encuentra Trujillo hijo en esta práctica: “Cállate, Pupo. No tienes nada que contarme. Ya lo sé todo. Ahora sólo estás pagando tu traición a papi” (Vargas Llosa 2000, 425). Es un ir y venir entre la vida y la muerte, y a fin de que pueda seguir siendo el juguete del *niño* se contrata a un médico que le mantiene vivo; esta y otras son las técnicas de la tortura típicas de otros regímenes que ya se han visto aquí, por ejemplo “para impedirle dormir le sujetaron los párpados a las cejas con esparadrapo” (2000, 424) solo para invertir este tormento al poco rato cuando “sintió la aguja que perforaba sus

párpados” (2000, 425). El ejemplo más terrible, sin embargo, es el destino de Miguel Ángel Baez, al que después de comerse una “olla con trozos de carne” (2000, 436) Ramfis pregunta “si no le daba asco comerse a su propio hijo” (2000, 436). De nuevo, se ve aquí que la tortura psicológica puede afectar más que la física: Miguel Ángel muere a las dos horas por un infarto al corazón. También juegan con la impotencia y rabia de los prisioneros mediante su capacidad de difundir mentiras y culparlos de crímenes con los que no tienen nada que ver. Así, cuando ya no saben qué hacer con ellos por la presión pública de darles un juicio justo los llevan clandestinamente con una furgoneta al mar, donde acribillan a tres guardias:

–¡Qué hacen, qué hacen, criminales! –rugió Salvador–. ¡Por qué contra esos pobres guardias, asesinos!

–No los matamos nosotros, sino ustedes –le repuso, muy serio, el mayor Dante Minervino, mientras recargaba su metralleta; el negro de cara aplastada lo festejó con una carcajada–. Ahora sí, bajen (Vargas Llosa 2000, 442).

Valga esta escena también como ejemplo de que el autor contrasta la versión verdadera –o una versión verosímil– con la historia oficial que se intentó propagar también después de la caída de Trujillo, así aparece en el siguiente capítulo la mentira gubernamental: “La camioneta había sido encontrada: los seis prisioneros habían huido, luego de asesinar a los tres guardias” (2000, 479) y se da la orden de buscar a los “prófugos” para juzgarlos, a pesar de que estos ya han sido arrojados a los tiburones. El libro enfoca, además del destino de ellos una vez cometido el asesinato, el continuismo que no solo se limitó a la era de Trujillo, sino que siguió con Balaguer⁴⁶¹. En la película, en cambio, “un simple plano magistral de Balaguer sentado en el trono presidencial revelará sus circunstancias, que están más analizadas a fondo en la novela” (Peiró Barco 2008, 552), pero se trata tan solo de una insinuación ya que un Balaguer solitario *prueba* el trono, poco después de la muerte del “Generalísimo”, revelando así que coquetea con

⁴⁶¹ En 2011, Conde Sturla afirma que “Vargas Llosa vino al país a documentarse y escribir sobre Trujillo pensando que Trujillo estaba muerto y enterrado y se desató un escándalo –tamaño escándalo– porque Trujillo vive y manda, su herencia vive y manda” (2011, 21), por lo que el continuismo seguiría no solo después de Trujillo, sino hasta hoy en día.

la idea de convertirse en gobernador mientras que por la radio se formula la incógnita de cuál será el futuro del país y quién podrá regirlo.

La publicación del libro en 2000 coincide con el fin del gobierno en Perú de Fujimori, que había mantenido el poder desde 1990. A pesar de que *La fiesta del Chivo* claramente retrata la agonía dominicana, existe cierto paralelismo que el autor traza con su país natal: los dos líderes, por ejemplo, practican el continuismo; Fujimori, en una escala menor, pero aun así desobedeció la ley constitucional peruana por la que solo se puede cumplir un mandato en el cargo de presidente. Él, por el contrario, conservó el poder durante diez años con dos reelecciones; al margen de la cuestión de si se puede considerar una dictadura propiamente dicha o no, Vargas Llosa afirma muy directamente que lo considera un régimen autoritario y subraya que es así también si este tiene un apoyo popular⁴⁶². No es la única analogía que se encuentra en la novela: se ha propuesto que la figura de Chirinos se inspiró en un “congressman during the Fujimori dictatorship in Peru by the name of Enrique Chirinos Soto”⁴⁶³ (Weldt-Basson 2009, 125) con similitudes físicas y los mismos problemas alcohólicos descritos en la novela⁴⁶⁴. También Marcus-Delgado propone la intención del autor de evidenciar cierto paralelismo:

Abbes is in many ways reminiscent of Fujimori’s closest adviser and spymaster, Vladimiro Montesinos. While this analysis does not limit itself to a comparison between the Trujillo and Fujimori regimes, it would not be unreasonable to propose that Vargas Llosa intended such a parallel⁴⁶⁵ (2004, 133).

⁴⁶² “What is happening in Latin America is not, unfortunately, what is happening in Peru, where we have technically a dictatorship. (Even if this dictatorship has some popular support, it is still a dictatorship.)” (Vargas Llosa 1996, 74; ‘Lo que está ocurriendo en América Latina, desafortunadamente, no es lo que está ocurriendo en Perú, donde técnicamente seguimos teniendo una dictadura. (Incluso si una dictadura tiene algo de apoyo popular, sigue siendo una dictadura)’).

⁴⁶³ ‘diputado de la dictadura de Fujimori en Perú que se llamaba Enrique Chirinos Soto’.

⁴⁶⁴ Según Conde Sturla, “Chirinos es, a todas luces, un prototipo, el prototipo de carios cortesanos. Su descripción corresponde probablemente a una mezcla de físicos y personalidades de cortesanos de la era: gordo como Fulano, sucio como Zutano, beodo como Mengano, etc. Chirinos es un poco todos, un menjurje, un cóctel, una batida de cortesanos, batida de indignidad” (2011, 45-46).

⁴⁶⁵ ‘Abbes recuerda en muchos sentidos a Vladimiro Montesinos, el espía y asesor más cercano de Fujimori. Aunque este análisis no se limita a la comparación entre los regímenes de Trujillo y Fujimori, no sería descabellado proponer que Vargas Llosa tenía tal paralelismo en mente’. El trabajo que Abbes lleva a cabo lo define Trujillo concisa y explícitamente en la película: “government has a dark side, and you know that. Order and peace are bought with blood. For years, Abbes and I have done the dirty work so you can be a states’ man. I know that people of your pedigree don’t like to step in mud. But I’ve got news for you: that’s

Puesto que Fujimori no solo fue el hombre que aterrorizó al país de Vargas Llosa durante diez años, sino que además fue su rival personal durante las elecciones de 1990, parece probable que en la crítica a Trujillo también resida un ataque subliminal a Fujimori. La adaptación de Luis Llosa enfoca más específicamente la dictadura de la República Dominicana sin tanta facilidad de extrapolarla a otros regímenes autoritarios, a lo que también ayudan las imágenes históricas que vemos por ejemplo del funeral de Trujillo. A pesar de que la visión del director hacia la dictadura es menos completa y pierde muchos de los aspectos de la novela, sí que consigue transmitir la *esencia* del libro y aprovecha los recursos filmicos que la novela propone, sobre todo al juntar distintos hilos argumentales, así como tiempos distantes mediante los *flashbacks*. Aunque hay varios elementos que reprocharle a la película, también hay que tener en cuenta que consigue transmitir varias historias, sin perder el suspense, con buena actuación de muchos de los intérpretes y buena cinematografía sobre un tema que es relativamente nuevo en el ámbito filmico. Mientras que hay una larga tradición de novelas sobre caudillos, no existe aún en el cine, y el film de Luis Llosa “puede considerarse como una de las primeras grandes adaptaciones sobre las tiranías del siglo XX en el continente americano” (Peiró Barco 2008, 548). Tanto película, de manera más particular, como novela, de manera más totalizante, consiguen llamar la atención sobre un hecho histórico con el fin de no olvidar los crímenes cometidos y poder extraer la experiencia dominicana a otras similares. Luis Llosa consigue su objetivo de retratar la debilidad que invadió a Trujillo como a cualquier otro humano incluso sin mantener el grado de violencia de la novela, mientras que Vargas Llosa logra “desmitificar y anular toda proyección del ‘mito del tirano’” (Macías Rodríguez 2005).

Los dos medios insisten en la importancia de no reprimir el pasado para poder superarlo en lugar de callar para no hurgar en las heridas, así como la imposibilidad de un perdón fácil por haberse tratado de otros tiempos. La tía representa a aquellos que no

where I come from, mud, so now I need more Abbes' services than your hypocrisy” (Llosa 2005, 01:08:59; ‘el gobierno tiene un lado oscuro, y usted lo sabe. El orden y la paz se pagan con sangre. Durante años, Abbes y yo hemos estado haciendo el trabajo sucio para que usted pudiera ser un estadista. Ya sé que a la gente de su alcurnia no le gusta pisar el barro. Pero tengo noticias para usted: de ahí vengo yo, del barro, así que ahora necesito más los servicios de Abbes que su hipocresía’).

quieren escuchar las historias del pasado, mientras que Urania sirve de memoria colectiva que no permite que los crímenes caigan en olvido, como se puede observar en estos dos extractos de libro y película, respectivamente:

¡Basta, Urania, basta! –la tía Adelina no llora. La mira con espanto, sin compasión [...] Para qué, hijita. ¡Dios mío, basta! (Vargas Llosa 2000, 508).

–Eran otras épocas, Uranita querida –balbucea la tía Adelina, tragándose las lágrimas–. Tienes que perdonarlo. Él ha sufrido, él sufre. Fue terrible, hijita. Pero eran otros tiempos. Agustín estaba desesperado. Podía ir a la cárcel, podían asesinarlo. No quería hacerte daño. Pensó, tal vez, que era la única manera de salvarte. Esas cosas ocurrían, aunque ahora no se entiendan. La vida era eso, aquí. [...] «Eran y no eran» piensa Urania. «Todavía flota algo de esos tiempos por aquí» (Vargas Llosa 2000, 513-514).

AUNT: That's enough Urania. What you told is horrible, but your father was desperate, out of his mind, those were other times (Llosa 2005, 01:46:13).

URANIA: They were and they weren't. There are certain things you can't do, ever⁴⁶⁶ (Llosa 2005, 01:46:35).

Mientras que la película condena en primera línea el acto del padre, el libro alberga otro matiz, esto es, que aún hay cosas que perduran de la dictadura. Justamente este aspecto es lo que motiva a escritores como Vargas Llosa a emprender el viaje de hermanar literatura y política, para que estos restos criminales del pasado sean expuestos para aniquilarlos, y para no olvidarse nunca de la historia, porque solo teniéndola presente podemos evitar caer de nuevo en los mismos errores. Por esta razón el autor peruano critica el arte por el arte que no tiene en cuenta las circunstancias políticas, siempre y cuando el contexto lo requiera, en este caso, el contexto latinoamericano: “To be an artist, only an artist, can become, in this context, a kind of moral crime, a political sin. All our literature is marked by this fact and, if this is not taken into consideration, you cannot

⁴⁶⁶ ‘Tía: Basta, Urania. Lo que has contado es terrible, pero tu padre estaba desesperado, fuera de sí, fueron otros tiempos. URANIA: Lo fueron y no lo fueron. Hay ciertas cosas que no se deben hacer, nunca’.

fully understand the differences that exist between it and other literatures of the world”⁴⁶⁷
(Vargas Llosa 1996, 65).

III.2.4. DE REVOLUCIONES: SUS ORÍGENES Y SUS CONSECUENCIAS

III.2.4.1. LA REVOLUCIÓN MEXICANA COMO TELÓN DE FONDO: *ARRÁNCAME LA VIDA*

*La Revolución mexicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia
como una verdadera revelación de nuestro ser.*
Octavio Paz

Con el caso de México se establece una historia muy diferente a las previamente vistas con las dictaduras en Chile, Argentina y la República Dominicana. Durante una mesa redonda titulada *Revolución y posrevolución* [sic], Octavio Paz afirmó en este sentido que “a nivel político la revolución dio estabilidad y evitó que México viviera regímenes totalitarios como otras naciones suramericanas, o catástrofes como las europeas” (EFE 1993). Sin embargo, apuntó también que “acabó con la iniciativa política, legalizó la corrupción e introdujo la mentira como forma de poder” (EFE 1993) y clasificó el Partido Revolucionario Institucional⁴⁶⁸ (PRI) como “autoritario pero, no totalitario [sic]” (Paz en EFE 1993). Esta estabilidad, junto a la corrupción, es lo que retrata como telón de fondo la autora mexicana Ángeles Mastretta en su novela *Arráncame la vida* (1985) desde el punto de vista de Catalina, la mujer del general Andrés Ascencio que participó en la Revolución mexicana y luego formó parte del gobierno una vez institucionalizada la misma. La narración es llevada a cabo desde un punto de vista crítico en primera persona por parte de Catalina, que, aunque ni siquiera había nacido al comenzar la revolución, recupera, gracias a los recuerdos del marido, datos históricos que se entretejen en la novela y sumergen al lector sutilmente en varias décadas claves para

⁴⁶⁷ ‘Ser artista, y solo artista, puede convertirse, en este contexto, en una especie de crimen moral, un pecado político. Toda nuestra literatura está marcada por este hecho y, si no se tiene en cuenta, no se pueden entender por completo las diferencias que existen entre ella y otras literaturas del mundo’.

⁴⁶⁸ El partido –incluyendo a sus antecesores–, dirigió todo el país desde 1929 hasta 1989 ininterrumpidamente y hasta el año 2000, todos los presidentes fueron miembros del mismo.

la historia de México⁴⁶⁹. La adaptación homónima por Roberto Sneider de 2008 fue, como el libro, un éxito taquillero⁴⁷⁰ y se mantuvo cercano al texto original, y contó con la colaboración de la propia autora. La mayor parte de la acción tiene lugar en los años treinta y cuarenta, cuando Andrés ya tiene la posición de gobernador de Puebla, y a medida que se va extendiendo su poder, también lo hacen las experiencias fuera de esta ciudad de Catalina. El personaje de su marido es ficticio, pero, aunque la escritora nunca ha confirmado que tuviese una inspiración real hay autores que han propuesto que así fue, como Saïd Sabia, que afirma que el protagonista

se beneficiaría después [de la revolución] para propulsarse a las más altas esferas del poder, hasta llegar al sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946)[,] cuyo hermano, Maximino, bien podría ser la referencia histórica real en la que se basó la autora para la creación del personaje Andrés Ascencio (Sabia 2006).

No es el único personaje histórico, sino que aparecen casi todos los implicados en la Revolución, tanto los que se han considerado héroes como lo contrario: Madero, Zapata, Villa, Huerta, Carranza, etc. Sin embargo, no son solo mexicanos los que encuentran su sitio en la novela, sino también figuras históricas extranjeras, como por ejemplo Fulgencio Batista. Según Sabia (2006), esto implica un giro en la historia que sirve para expresar que lo único que le interesa a Andrés Ascencio es su ambición de poder ya que después de desayunar con el dictador, le revela a Catalina sus sentimientos verdaderos: “-¿Sabes cuándo va a dejar el poder el héroe de la democracia cubana? -me preguntó Andrés cuando se fueron-. Nunca. Ese cabrón si no lo sacan a tiros se pasa ahí cuarenta años” (Mastretta 1997, 91), es decir, predice los hechos históricos reales. La

⁴⁶⁹ Cuando se refiere a la Revolución mexicana no se trata solo del periodo más famoso, desde 1910 hasta 1919, sino también de la guerra Cristera que abarcó los años entre 1926 y 1929 en la que se enfrentó el Estado con la Iglesia porque el presidente había suspendido las manifestaciones católicas públicas. En la novela, este hecho cobra importancia por lo que implica en cuanto al casamiento de Andrés Ascencio con Catalina: “Había participado en la guerra anticristera de Jiménez, debía lealtad al Jefe Máximo, ni de chiste se iba a casar por la iglesia. Por lo civil sí, la ley civil había que respetarla, aunque lo mejor, decía, hubiera sido un rito de casamiento militar” (Mastretta 1997, 13); por su parte, la película obvia este aspecto.

⁴⁷⁰ La película, que constituyó la producción cinematográfica mexicana más cara en el momento de realizarse, se halla también entre las diez primeras películas que ha llevado más espectadores a las salas en el país (MacLaird 2013).

película no recoge esta escena ni afirmaciones tan tajantes de Carlos como que la “Revolución no se equivoca y mi régimen, derivado de ella, tampoco” (Mastretta 1997, 74) y, en términos generales, se pierde una gran parte de los relatos históricos. Giménez Cacho, el actor que asume el papel de Andrés Ascencio en la película, también establece paralelismos entre el momento retratado y la actualidad mexicana, ya que, según él, en ella “se ve el nacimiento de cómo se forja nuestro sistema y cómo se van sembrando las semillas de la degradación que vivimos actualmente [...] y que somos hijos del fraude” (en VV.AA. 2008). Sin embargo, el propio director reconoce que el film trata “del crecimiento de una chava y de una relación, más que de una historia política” (en VV.AA. 2008). Mientras que la interpretación de Giménez Cacho parece más acertada en cuanto a la novela, hay críticos que están de acuerdo con él, como Solórzano, que sostiene que

de haberse minimizado la historia del triángulo amoroso para –como sugirieron algunos críticos– hacer un análisis más a fondo del panorama político, la cinta se habría *panfletizado* innecesariamente. No debe subestimarse al público en su capacidad de trazar paralelos entre el México de entonces y el de hoy (en VV.AA. 2008).

Sin embargo, si esta hubiese sido la intención, extraña que mientras el director no se aleja ni mínimamente de los diálogos de la novela, idénticos a su original en la película, elija dejar el foco en la historia amorosa y borrar aún más aquello que en la novela ya había tomado una posición secundaria. Por supuesto se podría argumentar que, para él, la importancia de la historia reside en aquello que se encuentra en un primer plano en la novela. No obstante, el ingenio de la novela reside en el paralelismo que se traza entre “la trayectoria personal de la protagonista y el del devenir de su país” (Sabia 2016). Esto ocurre desde un punto de vista que se halla en el extrarradio de la historia oficial, esto es, el femenino. Tal como afirma la mayoría de los estudiosos (Llarena 1992; Ferreyra 1996; Sabia 2006) el hecho de que una mujer examine la historia mexicana con su contexto machista es muy significativo. Aunque no se nombra la lucha feminista explícitamente en la novela, se podría argüir que la protagonista forma parte de la primera ola del feminismo en México, mientras que Ángeles Mastretta revisita esta desde la nueva que florece a

partir de los años setenta⁴⁷¹. Según Llarena, “en un océano predominantemente masculino, la voz marginal de la mujer se alimenta y se nutre de una conciencia que es «otra» y «distinta», opuesta a la voz convencional” (1997, 468). En esta conciencia, subversiva por su oposición, se puede encontrar, además, un paralelismo con el levantamiento del pueblo en la revolución, ya que ambos luchan contra su posición fijada por la sociedad. El discurso de Catalina, por tanto, se debilita al prescindir de la preocupación política e histórica y la crítica ferviente de la corrupción que existe en la novela.

Si la reducción de Sneider del contenido político hubiese llevado a una cinta autónoma conseguida, sería más defendible su decisión que en este caso, que, en palabras de Oropesa, “no deja de ser un resumen de la historia o una ilustración de la novela. Esto no quiere decir que la película no sea buena pero es ancilar al texto escrito” (2009, 233). Tal sentencia, apropiada a nuestro juicio, lleva automáticamente a las palabras de Cartmell de que la devoción exagerada a las palabras del autor es la sentencia de muerte de una adaptación (*cfr.* II.2.). Hay críticas muy dispares, como la siguiente de Gamberini, tal vez algo exagerada: “quiere contar una historia de amor y no le alcanza, quiere ser manifiesto en contra de la corrupción política y no llega, hasta quiere ser una película de verdad y, como dirían en los cuarenta, no le da el piné” (2009, 18). Y otras que se posicionan en las antípodas de esta valoración, como por ejemplo Solórzano, que halla su fuerza justamente en la superficialidad con la que se acerca a la temática. Esto es,

acaso es hora de correr otro tipo de riesgo: el de filmar películas en formatos accesibles (y no por eso anacrónicos), contar historias e incluir personajes que le hablen a un público amplio (y no por eso ignorante) e invertir en producciones sumas que garanticen una calidad decorosa y una recuperación en taquilla (no siempre una ambición diabólica o,

⁴⁷¹ Ana Lau, en el libro *Feminismo en México, ayer y hoy*, distingue dos etapas: “Hay quienes consideran que los años veinte fueron el antecedente en las luchas feministas y otras sostienen que el feminismo de los setenta es heredero de las luchas del Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) de 1930” (Lau 2002, 14); mientras que el “nuevo movimiento se constituyó en 1970 con mujeres urbanas de clase media universitaria [...] que, preocupadas por la falta de oportunidades para intervenir en la toma de decisiones, no sólo en los grupos políticos sino en la resolución de sus propios problemas y necesidades en tanto mujeres, se organizaron en lo que hoy conocemos como la «nueva ola del feminismo mexicano»” (2002, 14). La propia Ángeles Mastretta firma el prólogo al libro colaborativo citado de Eli Bartra, Anna M. Fernández Poncela y Ana Lau.

para el caso, neoliberal). En corto, correr el riesgo que supone hacer buen cine comercial (Solórzano 2008).

En otras palabras, Solórzano reconoce el éxito de la cinta en términos económicos –número de espectadores–, pero en cuanto a su propuesta de que fabricar algo “comercial” es correr un riesgo, podría decirse que lo es solo en cuanto a las opiniones críticas que podría recibir y, si se sigue su planteamiento de que el objetivo era hacer “buen cine comercial”, no parece que a los productores les molestara demasiado que pudiera haber críticos que cuestionasen la calidad artística. A esto se añade que, gracias al presupuesto –descomunal en comparación con las usuales producciones mexicanas–, tanto la parte técnica como el poder fichar un buen reparto eran obstáculos menores⁴⁷². En este sentido, Oropesa descubre como uno de los puntos fuertes del largometraje la cinematografía de Javier Aguirresarobe, que “es portentosa, especialmente el haber evitado el color sepia como color oficial de las películas de época mexicanas: Catalina no es Frida Kahlo y Andrés no es un muralista” (Oropesa 2009, 234). En efecto, mantener una estética de color correspondiente a nuestros días le resta autoimportancia y crea una cercanía, sin caer en la tentación de recrear un tiempo diferente al retratado –el hecho de que se haya mantenido el vestuario de época ayuda al espectador a situarse en seguida en el momento histórico correcto–. Otro elemento que se incorpora de manera lograda a la película es la música, así, la trasposición del canto conjunto del bolero “Arráncame la vida” funciona muy bien en la pantalla y le da la calidez que el lector se imaginaría⁴⁷³. Lo mismo ocurre con las escenas en las que Catalina va al Bellas Artes a escuchar los ensayos de la sinfónica que dirige su amante Carlos.

⁴⁷² Sobre el reparto, Solórzano afirma, por ejemplo, que como actor “de matices finos y que tiende a interpretar personajes de complejidad psicológica, Daniel Giménez Cacho no vendría a la mente como primera opción para encarnar al primitivo Ascencio. El acierto de su *casteo*, sin embargo, se hace evidente cuando uno comprueba que su personaje es al mismo tiempo un villano repulsivo y un imán con pies. Confirmando su estatus como uno de los mejores actores del país, Giménez Cacho vuelve comprensible la fascinación (y no sólo el miedo) que Andrés ejerció en Catalina y en muchos otros hombres y mujeres a su alrededor” (2008).

⁴⁷³ Sobre la importancia del bolero en la novela, véase Álvaro Salvador, “Novelas como boleros, boleros como novelas: una lectura de: *Arráncame la vida*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999): 1171-1190.

Volviendo a la pérdida del discurso subversivo de Catalina, cabe destacar que si bien se mantienen desafíos inofensivos como la afirmación: “Ni siquiera me has preguntado si me quiero casar contigo –dije–. ¿Quién te crees?” (Mastretta 1997, 13) que se repite palabra por palabra (Sneider 2008, 12:05), no son suficientes como para representar la rebelión más profunda que se percibe en la novela. Por ejemplo, no se incorpora la escena en la que ella ejerce por primera vez su derecho al voto, que podría haber dado pie a una reflexión sobre el sufragio femenino como ocurre en la novela junto a su rebelión interna y secreta por votar al candidato de la oposición –de nuevo, un acto subversivo por oponerse al discurso oficial– mientras finge para su marido ser el adorno que lleva en el brazo pero que no reflexiona sobre la situación en el país:

En casi todos los estados las mujeres no tenían ni el pendejo derecho al voto que Carmen Serdán había ganado en Puebla. Por primera vez éramos la avanzada, así que el 7 de julio amanecí más elegante que nunca y [...] fui hasta la urna de la mano de mi general como si no le supiera nada, como si fuera la tonta que parecía. Voté por Bravo, el candidato de la oposición, no porque lo considerara una maravilla, sino porque seguramente perdería y era grato no sentirse ni un poco responsable del gobierno de Fito. En Puebla las cosas estuvieron tranquilas. Quizás en mi papel de primera dama no pude verlas de otro modo, pero supimos que en México la gente había obligado al Presidente Aguirre a gritar ¡Viva Bravo! cuando estaba votando, y que los militares del PRM tuvieron que salvar a la Revolución robándose las urnas en que perdía Fito (Mastretta 1997, 107).

En la película, esta escena se condensa al mínimo y Catalina, desde la voz en *off*, solo relata que “dos días después apareció muerto el editor del *Avante*. Se dijo que quisieron asaltar. También supimos que los militantes del partido tuvieron que salvar a la Revolución robándose las urnas en que perdía Fito” (Sneider 2008, 47:16). Puesto que Sneider optó por la voz en *off* para mantener la subjetividad de la narración en primera persona de la novela, no existía el impedimento de no *poder* incluir con facilidad su decisión de votar en contra de lo establecido y de su marido, sino que se trata de una exclusión deliberada. Este suceso es uno de los pocos en los que se incluye un relato histórico y las soluciones que encontró el director para crear una atmósfera documental

fueron utilizar imágenes en blanco y negro mientras que la voz en *off* de Catalina relata lo que ocurrió y transformar la imagen gradualmente en color para marcar el pase a la historia personal de la protagonista. El recurso funciona muy bien y hace al espectador echar de menos más incisos del mismo tipo, ya que no solo habría ayudado a no perder la dimensión política, sino que también le habrían conferido una textura visual más interesante a la película. Asimismo, también contribuye a la creación de la atmósfera mencionada la indicación de fechas en los subtítulos, de tal forma que no es necesaria la reconstrucción por parte del espectador. Aunque esta adición se pueda considerar positiva, desde otro punto de vista, también habría que destacar que es un factor que mengua el papel activo del receptor.



Fig. 116. Se utiliza el blanco y negro para marcar hechos históricos y la imagen vuelve a pasar a color cuando se enfoca la historia personal de Catalina (Sneider 2008, 47:32 y 47:33).

Otro elemento que reduce la autonomía de Catalina es el cambio que ocurre en el siguiente episodio: en la novela hay un amago de abandonar a su marido cuando, sin decírselo a nadie, un día coge un autobús para irse lejos y no volver, pero queda truncado porque

antes de llegar al primer pueblo ya me había arrepentido. El camión se llenó de campesinos cargados con canastas, gallinas, niños que lloraban al mismo tiempo. Un olor ácido, mezcla de tortillas rancias y cuerpos apretujados lo llenaba todo. No me gustó mi nueva vida. En cuanto pude me bajé a buscar el primer camión de regreso (Mastretta 1997, 57).

En la novela, según Bailey, la decisión de regresar se basa en el poder que le otorga su relación con un político de alto rango ya que como su mujer “tiene respeto y poder que nunca tendría de otra manera. Ser la esposa de Andrés le da una voz aunque sea una voz moldeada por el discurso hegemónico y patriarcal. Voz prestada: es la única a la que tiene acceso, pero voz al fin” (Bailey 1991, 140). Aunque, tal como se ha visto, es discutible si su voz es tan moldeada como lo propone Bailey⁴⁷⁴, el matiz de que ella misma elija volver por las ventajas que le proporciona la vida con él es muy significativo: en la película, por el contrario, ella confronta al marido con la posibilidad de irse con sus hijos, lo que lleva a la amenaza de Andrés de que “hay presidentes viudos, pero divorciados no. Y yo voy a ser presidente” (Sneider 2008, 45:28). Aunque el hecho de que ella pronuncie la opción en alto podría, a primera vista, parecer un alegato feminista, al someterse a la respuesta de su marido este acapara todo el dominio sobre ella. Es decir, el contexto ya de por sí machista se amplifica en la película y se despoja a Catalina de la poca independencia o libertad de decisión –y, por tanto, dignidad– que preservaba en la novela.

Hay, además, otro indicio de que el discurso sufre fuertes cambios en la película, por unas citas que, de nuevo a primera vista, parecen iguales al texto. Esto es, en el último, Andrés dice primero “Ya te salió lo mujer. Está usted hablando de su inteligencia y luego le sale lo sensiblera” (Mastretta 1997, 83) y, más tarde, complementa este discurso machista con “No me equivoqué contigo, eres lista como tú sola, pareces hombre, por eso te perdono que andes de libertina. Contigo sí me chingué. Eres mi mejor vieja, y mi mejor viejo, cabrona” (Mastretta 1997, 223). La película refleja las dos frases casi textualmente ya que aquí Andrés dice: “Tan lista que pareces a veces y luego te sale lo mujer” (Sneider 2008, 43:33) y “Tú vas a ser la primera dama más hermosa que haya tenido este país. Y te lo has ganado, no creas que no lo sé. Sin ti no hubiera llegado. Eres lista como tú sola, hasta pareces hombre” (Sneider 2008, 01:31:37). No solo aparecen casi literalmente las

⁴⁷⁴ Según Bailey, entre otros, “el silencio se manifiesta en la manera en que la gente se calla frente a los hechos de Andrés y sus hombres. Todo el mundo sabe que él tiene la culpa por muchas matanzas no solamente en Puebla sino en la Ciudad de México pero la mayoría no dicen nada porque lo temen tanto” (1991, 139), junto al plano personal en el que todos saben que Andrés ordenó la muerte de Carlos, pero nadie lo exterioriza. Para un estudio detallado sobre los silencios en la novela, véase Kay E. Bailey, “El uso de silencios en *Arráncame la vida* por Ángeles Mastretta”, *Confluencia*, vol. 7, núm. 1, otoño (1991): 135-142.

mismas frases, sino que también se ubican en un momento similar en los dos relatos. Sin embargo, cambia el contexto ya que, en la novela, la segunda frase es la reacción de Andrés después de leer un discurso que Catalina ha escrito para él, mientras que en la película lo dice sin este antecedente. Aunque las frases en sí son igual de machistas al relacionar la inteligencia con lo masculino, sacarlas de su contexto junto a la afirmación de que la necesitaba como esposa para poder postularse a presidente, lleva, además, a la interpretación de que con “lista” no se refiere necesariamente a su inteligencia sino a una especie de astucia por haberse buscado un hombre que le ha permitido una vida privilegiada.

Lo que sí explicita la cinta es la posición política – a la izquierda del gobierno– de Carlos Vives⁴⁷⁵, el amante de Catalina, cuya muerte ordena Andrés, lo que según Oropesa simboliza que la

vieja revolución mata a la nueva, antes de que hubiera dado sus mejores frutos, pero el ataque al corazón de Andrés implica la muerte en vida de un régimen que se ahogó en su propia prepotencia, en sus excesos en una revolución siempre inacabada, institucional, como terminó llamándose a sí misma sin una pizca de ironía, una semidemocracia, vertical y orgánica (Oropesa 2009, 233).

No solo se puede encontrar un paralelismo entre las muertes de los dos hombres en la vida de Catalina y la Revolución, sino que ella también simboliza la inocencia y con ella la Revolución idealizada que es “raptada por el oportunismo y la corrupción” (Sabia 2016), personificados por Andrés. La ambigüedad sobre la muerte de Andrés, esto es, el hecho de que Catalina le dé un té que en pequeñas dosis alivia el cansancio, pero en grandes dosis mata, también se mantiene en los dos soportes. Se ha propuesto que este gesto podría simbolizar la venganza “de la víctima Catalina-México, sobre su verdugo Andrés-Revolución institucionalizada” (Sabia 2016). Finalmente, el tema con el que

⁴⁷⁵ Al contrario de lo que ocurre con Catalina, en la película Carlos declara más abiertamente que en la novela su posición frente al gobierno, esto es: “Ya se acabó el tiempo de militares y de caciques como tú, ya se acabó la Revolución, ya hicieron lo que tenían que hacer. Cordera y Cienfuegos tienen nuevas ideas y los apoya la gente” (Sneider 2008, 01:18:25). El hecho de que llamara abiertamente “cacique” al marido de Catalina parece casi un desafío hacia él.

finalizan los dos soportes es la viudedad de Catalina: mientras que en la primera una amiga le dice a Catalina que la “viudez es el estado ideal de la mujer” (Mastretta 1997, 232) una vez que Andrés ya está muerto, en el libro es la propia Catalina quien se dirige a él, moribundo con que “dicen que la viudez es el estado ideal de la mujer” (Sneider 2008, 01:36:12). Este atrevimiento de ella, aunque sea en tono jocoso, junto al hecho de haberse apropiado del discurso y por tanto proyectarse en un futuro positivo es, y tal vez por única vez, donde la película logra usar un elemento de la novela e incorporarlo de manera ingeniosa y efectiva.

III.2.4.2. LA ADAPTACIÓN DE DIARIOS: *DIARIOS DE MOTOCICLETA* Y *TODOS SE VAN*

*I never travel without my diary. One should always have something sensational to read in the train.*⁴⁷⁶
Oscar Wilde

El diario constituye un género literario muy particular, ya que, como establece Picard, “el auténtico diario, en cuanto que no pertenece a la comunicación, es a-literatura” (1981, 116), aunque también certifica que “en su calidad de confesión centrada sobre sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, el proyecto de una idea, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo. En el auténtico diario se hace patente de un modo inmediato el orto del yo” (1981, 116); si bien con el tiempo, la función del diario ha ido cambiando en muchos casos en los que se compone desde un principio con vistas a la publicación. Por estos aspectos, la adaptación cinematográfica del diario resulta un reto especialmente difícil, ya que, por un lado, se pierde necesariamente la intimidad y, por otro, se suscribe a normas diferentes a las habituales de la ficción, como lo pueden ser, por ejemplo, “su carencia de forma, su fragmentarismo, su falta de coherencia, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, [o] lo abreviado de sus formulaciones” (1981, 119). Se analizarán en este contexto dos adaptaciones de obras muy desemejantes, pero que tienen un fuerte nexo común: su relación con la Revolución cubana. Se trata, primero, de las *Notas de viaje* de Ernesto

⁴⁷⁶ ‘Jamás viajo sin mi diario. Siempre se debería llevar algo sensacional para leer en el tren’.

“Che” Guevara, que, además, constituyen un ejemplo de los relatos de viajes y fueron llevadas al cine como *road movie* por Walter Salles en la multigalardonada *Diarios de motocicleta* en 2004. La segunda obra, *Todos se van* de Wendy Guerra, emplea el diario falso –aunque ofrece una gran aportación autobiográfica– para retratar la infancia y adolescencia de la protagonista desde una perspectiva crítica hacia el gobierno cubano y fue adaptada por Sergio Cabrera en 2015.

Por constituir, tal vez, el imaginario latinoamericano por excelencia, la Revolución cubana no puede faltar en un análisis sobre la política, el poder y también la violencia en América Latina. Y si se considera la Revolución cubana como el acontecimiento por excelencia, Guevara es la figura histórica que mejor personifica aquella lucha –según Cintio Vintier, “la utopía histórica necesita rostros que la encarnen” (en Guevara 2004, 9)– y sus viajes por América Latina se convirtieron en la semilla del mito con el que tanto joven soñará, convencido de la posibilidad de que una vida más justa es posible. Fue la adaptación al cine de Salles lo que les dio a estas notas, que Guevara compuso durante el periplo con su amigo Alberto Granado, un nuevo auge mediático⁴⁷⁷, una nueva vida, no solo en cuanto a su accesibilidad por llevarlas a la gran pantalla, sino también por la exitosa reedición de las mismas en papel. Como dice Aleida March de la Torre en la nota a la primera edición en 1993, es entonces cuando “fueron transcritas por primera vez por el Archivo personal del Che” (en Guevara 2004, 4), aunque comenzó la escritura de las mismas en diciembre de 1951.

Aunque no se sabe si en un primer momento emprendió la escritura con la finalidad de que se publicase en algún momento, al recopilarlas posteriormente se percibe la voluntad de hacer a otros partícipes de sus vivencias. Así, reconoce en la primera entrada –se deduce que la titulada “Entendámonos” fue escrita *a posteriori*– uno de los aspectos más bonitos del diario, que es la transformación a la que asiste el lector desde el principio hasta el final: “el personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra Argentina, el que las ordena y pule, «yo», no soy yo; por lo menos no soy el mismo

⁴⁷⁷ Sobre la película como artefacto cultural, consumista y publicitario –en EEUU la entrada incluía, entre otros, un cuadernillo de Lonely Planet sobre viajes en América Latina–, véase Fernanda Bueno, “*Motorcycle Diaries: the myth of Che Guevara in the twenty-first century*”, *Confluencia*, vol. 23, núm. 1 (2007): 107-114.

yo interior” (Guevara 2004, 25-26). Por otra parte, no solo reconoce que las ha ordenado y pulido, sino que también a lo largo de las notas aparecen elementos que revelan la reedición de aquellas; por ejemplo, introduce en “Chile, ojeada de lejos” su balanza sobre el (mal) estado de la sanidad en Chile, ignorante aún del hecho de que era muy superior en comparación con los países que visitaría después, con las siguientes palabras:

Al hacer estas notas de viaje, en el calor de mi entusiasmo primero y escritas con la frescura de lo sentido, escribí algunas extravagancias y en general creo haber estado bastante lejos de lo que un espíritu científico podría aprobar. De todas maneras, no me es dado ahora, a más de un año de aquellas notas, dar la idea que en este momento tengo sobre Chile; prefiero hacer una síntesis de lo que escribí antes (Guevara 2004, 82).

Además, al examinar el estado social y político del país, apunta que “el panorama político es confuso (esto fue escrito antes de las elecciones que dieran el triunfo a Ibáñez)”⁴⁷⁸ (Guevara 2004, 83), de manera que establece un diálogo con el hipotético lector. Como se ha dicho, se mezcla aquí el diario con el así llamado relato de viajes⁴⁷⁹, que “se [mueve] en los límites entre lo literario y lo documental o historiográfico, de ahí que algunos críticos se refieran a su carácter bifronte” (Albuquerque-García 2011, 21).

Walter Salles logra mantener esa mezcla de lo literario y lo documental junto al aspecto del diario, puesto que entreteje los tres aspectos: primero, en cuanto a lo narrativo, la película mantiene la estructura de una historia que podría ser ficción y está narrada de

⁴⁷⁸ Cintio Vitier destaca en este sentido, además, “la sensación anotada («el empecinado asesino dejaba rastro de ranchos quemados, de tristeza hosca») y el relato que se persigue a sí mismo («mi boca narra lo que mis ojos le contaron»)” (en Guevara 2004, 12).

⁴⁷⁹ Para Albuquerque-García los ‘relatos de viajes’ responden a tres rasgos fundamentales “(1) son relatos factuales, en los que (2) la modalidad descriptiva se impone a la narrativa y (3) en cuyo balance entre lo objetivo y lo subjetivo tienden a decantarse del lado del primero, más en consonancia, en principio, con su carácter testimonial” (2011, 16). Aunque se podría decir que las *Notas de viaje* corresponden a esta definición, hay que destacar también que existe una “dialéctica entre exterioridad e interioridad con respecto a los espacios que recorre donde coagul[a] la experiencia de transformación subjetiva que da aura a la figura del viajero y que se halla desaparecida de los modos del turismo” (Peris Blanes 2010); en otras palabras, aunque el relato es objetivo, la interpretación del mismo es profundamente subjetiva, por lo que ocurre esa transformación que el propio Guevara registra en su primera nota. Cintio Vitier descubre también el intento consciente de Guevara de no divagar demasiado y, así, volver a la objetividad cuando está en peligro: “un callado pudor lo obliga a no detenerse demasiado en ellas [las letras], pasar con ella hacia la poesía de la imagen desnuda, devuelta con mínimo toque –imprescindible–, a la realidad” (Cintio Vitier en Guevara 2004, 12).

manera amena para el espectador al parecerse a tantas otras *road movies*⁴⁸⁰ que invitan a viajar y descubrir el mundo. En segundo lugar, el director incluye tomas que recrean fotografías de la época –que aparecen cuando se documenta la realidad latinoamericana y aunque no son imágenes estáticas, los personajes se mueven solo mínimamente en ellas, además de que cambia al blanco y negro– que confieren al film un toque documental, junto a las notas biográficas, históricamente correctas, sobre el destino de los dos amigos, seguidas por la última escena en la que se ve a Alberto Granado con ochenta años en Cuba.

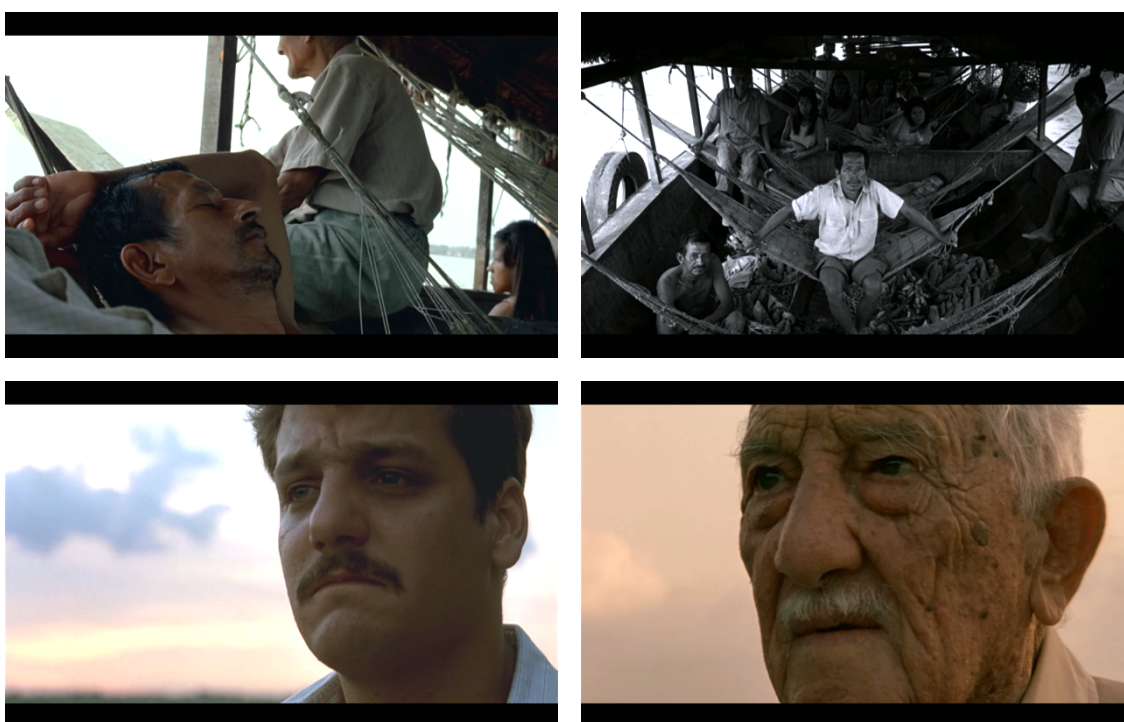


Fig. 117-120. En el plano visual, la mezcla de imágenes ficcionales y recursos documentales ayuda al espectador a sentir la recreación del diario como testimonio histórico (Salles 2004, arriba: 01:12:58 y 01:13:07; abajo: 01:54:41 y 01:57:20).

Por último, Salles integra la forma del diario mediante varias aportaciones: por un lado, utiliza la voz en *off* de Gael García Bernal, que encarna al Che; por otro lado,

⁴⁸⁰ Sobre la narración cinematográfica dentro de su contexto de las *road movies*, véase Jaume Peris Blanes “Viaje, experiencia y narración: de las notas viajeras de Guevara a *Diarios de la Motocicleta*”, *Espéculo*, 46, 2010. Salles ya había explorado el género, por ejemplo, en su primer gran éxito, *Central do Brasil* (1998), y en 2012 volvió al mismo con *On the Road*, la adaptación cinematográfica del libro homónimo de Jack Kerouac.

convierte algunas notas en cartas a su madre, recitadas con la misma voz en *off*—con lo que se recupera la sensación de diálogo que emana de las notas—, y por último se le ve escribir en su diario. Sin embargo, no fueron solo las *Notas de viaje* lo que usó José Rivera, el guionista, para escribir el guion, sino también el libro de Alberto Granado *Con El Che por Sudamérica*, también un diario que —a diferencia de las *Notas de viaje*— sí está estructurado como el diario estereotípico con las entradas ligadas al día en cuestión⁴⁸¹. Esto ayudaría a mantener a Granado (Rodrigo de la Serna en la película) como protagonista —antagonista, ya que se opone a menudo el carácter de uno al del otro⁴⁸²— y no transferirle todo el peso narrativo al personaje del Che. Sin embargo, por el hecho de que la única voz en *off* que aparece sea la de él, además de que el aspecto del *Bildungsroman* parece centrarse en su aprendizaje, sí se puede afirmar que el libro de Granado serviría más como apoyo e información extra que como principal inspiración. A esto se añaden los fragmentos literales —o casi— que se incorporaron del original a la película, como lo son el discurso que da Guevara la noche de su cumpleaños (Guevara 2004, 135-136; Salles 2004, 01:40:54); el encuentro con un matrimonio que está buscando trabajo en las minas (Guevara 2004, 72-73; Salles 2004, 56:01); o la declaración de la transformación interior y parte de la nota introductoria (Guevara 2004, 25-26; Salles 2004, 00:16 y 01:54:28).

⁴⁸¹ El propio José Rivera revela que además de estos dos libros expandió su investigación: “Most of my research was book research. I consumed everything I could find about Che, and a few sources about Fidel Castro, because I really wanted to understand that side of his life as well. There’s some film footage of Che, which I was able to get through UCLA, and there have been several documentaries about Alberto Granado, which I watched. And I read a good deal of Che’s own writings, to understand how his mind worked and what his passions were” (en Svich 2004, 85; ‘La mayor parte de mi investigación fue a través de libros. He consumido todo lo que pude encontrar sobre el Che, y alguna fuente sobre Fidel Castro, porque deseaba entender ese lado de su vida también. Tuve acceso a secuencias filmadas del Che a través de UCLA y también vi varios documentales sobre Alberto Granado. Además, leí mucho de los escritos del Che para entender cómo funcionaba su mente y cuáles eran sus pasiones’).

⁴⁸² Alberto es fuerte, tiene éxito con las mujeres y es sociable, Ernesto, en cambio es físicamente débil, sobre todo por su asma, le deja su novia y no tiene capacidad para socializar. Así, cuando le dice a un desconocido que tiene un tumor peligroso, Alberto le dice: “¿Sabes cuál es tu problema, Fúser? Tu puta honestidad” (Salles 2004, 31:38). Lo mismo ocurre en el momento en el que le confiesa al doctor que los acogió en Lima que su manuscrito inédito está mal escrito —aunque esta sinceridad pueda tener sentido y no lo hace con mala intención, sí demuestra la falta de tacto—. En relación con sus debilidades, según Bueno, “considering film as poetic language that constructs significations, Salles uncovers Che Guevara’s path to revolution with powerful metaphors of images and sounds, which make of the young Ernesto Guevara a hero out of his weaknesses” (2007, 110; ‘si se considera el cine como lenguaje poético que construye significados, Salles destapa el camino de Che Guevara hacia la revolución con poderosas metáforas de imágenes y sonidos, lo que convierte al joven Ernesto Guevara en héroe a través de sus debilidades’).

Uno de los aspectos más importantes de la producción de la película reside en que el equipo decidió filmar en orden cronológico y en los mismos lugares en los que habían estado los dos viajeros y, por tanto, rehacer el viaje histórico a lo largo del rodaje. De acuerdo con Peris Blanes, “la idea era, por tanto, utilizar técnicas propias del *cinema verité* [sic] o del documental de registro para filmar la reconstrucción de un viaje real realizado hacía cincuenta años” (2010), aunque a la vez querían, en palabras del director, “hacer lo contrario de lo que podría llamarse un «documentario inducido». Básicamente, intentamos filmar la historia como si estuviese desarrollándose frente a nuestros propios ojos” (VV.AA. 2004). Además, tanto equipo como actores asistieron a “seminarios y conferencias destinados a mejorar sus conocimientos sobre los personajes y la época de la película, con títulos como: Argentina en los años 50, Cinematografía argentina, Música popular de los 50, El imperio Inca y Chile y Perú en los 50” (VV.AA. 2004). Es probable que el conjunto de estos hechos subraye la sensación del espectador –tal como en el libro– de que asiste en tiempo real al aprendizaje por el que pasa el joven Guevara. Para conseguir este efecto cuidaron también el *casting*, de manera que emplearon solo actores locales⁴⁸³ –con la excepción del mexicano Gael García Bernal– y, por supuesto, el idioma es íntegramente español, a pesar de ser una coproducción con Estados Unidos. La intención de la película, asimismo, no fue en ningún momento de retratar al “heroico” Guevara, sino a la persona que fue antes de convertirse en el Che, cuando aún era Ernesto, o Fúser para Alberto. Por ello, director y guionista

agreed that the object of the film was to show the internal development of a bright, sheltered young Argentine, who just happened to be the great Che Guevara of history. But that Che identity doesn’t come for many years after this motorcycle journey and we didn’t want to worship at the foot of that idol. We wanted this to be a coming of age story that any young person could relate to. The other central character in the film is Latin

⁴⁸³ Sobre el aspecto político de emplear un equipo íntegramente latinoamericano –aunque se afirma de manera falsa que también fue producido íntegramente por un equipo latinoamericano–, así como el rol icónico de Guevara en el film, véase Cristina Venegas, “The Man, the Corpse, and the Icon in *Motorcycle Diaries* Utopia, Pleasure, and a New Revolutionary Imagination”, *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, vol. 4, núm. 7, enero-julio (2015): 103-129.

America itself and we, essentially, wanted to write a love letter to the continent, in all its variety, beauty and pain⁴⁸⁴ (Rivera en Svich 2004, 85).

Lograron, efectivamente, esa carta de amor al continente que pretendieron y que también se transmite en los escritos de Guevara: esa “poesía de la imagen desnuda” de la que habla Cintio Vitier (en Guevara 2004, 12) y con la que ahora el cámara Eric Granier “makes nature another major element in the *écriture* of the narrative. For instance, the magnificence of the Peruvian Andes sets the stage for Ernesto’s encounter with the peasants, giving the scenes the eloquence of a religious confessional rite”⁴⁸⁵ (Bueno 2007, 109). Sobre este encuentro, relatan en las “Notas de producción” que cuando llegaron a Perú se les acercaban indígenas que querían hablarles en quechua, de manera que se transmite una autenticidad y frescura que sorprende gratamente y que así recoge escenas “más cerca del espíritu original del viaje que si hubiese[n] incluido escenas que contasen acontecimientos descritos específicamente en los diarios” (VV.AA. 2004). Es decir, al dejarse llevar, tal como lo hicieran Ernesto y Alberto, mantienen una fidelidad mayor al *espíritu* de las notas que si solo hubiesen recreado el universo que describió Guevara.

El lenguaje de las *Notas de viaje* muchas veces bebe del imaginario filmico, tal como dejó entrever al principio al evidenciar la importancia visual de sus vivencias –”mi boca narra lo que mis ojos le contaron” (Guevara 2004, 25)–. Así compara, por ejemplo, las múltiples caídas que sufren con su moto con una película de animación, –”como en una película de dibujos animados, salí literalmente a los saltos detrás de Alberto que iba en la moto” (2004, 50)– o tal como apunta Cintio Vitier, “el semifinal de la *Poderosa II* está dicho con gran eficacia cinematográfica” (en Guevara 2004, 14): “por unos momentos no vi nada más que formaciones semejantes a vacunos que pasaban

⁴⁸⁴ ‘estuvimos de acuerdo en que la meta de la película era demostrar el desarrollo interno de un joven argentino brillante y protegido, quien resultó ser el gran Che Guevara de la historia. Pero esa identidad de Che no llegaría hasta muchos años después de su viaje en motocicleta y no queríamos venerar ese ídolo. Queríamos que esto fuera una historia sobre la llegada a la vida adulta con la que cualquier joven se podría identificar. El otro personaje central de la película es América Latina misma y, fundamentalmente, queríamos escribir una carta de amor al continente, en toda su variedad, belleza y dolor’.

⁴⁸⁵ ‘convierte la naturaleza en otro elemento principal de la escritura de la narrativa. Por ejemplo, la magnificencia de los andes peruanos prepara el camino para el encuentro de Ernesto con los campesinos, dándole a las escenas la elocuencia de un rito confesional religioso’.

velozmente por todos lados mientras la pobre *Poderosa* aumentaba su velocidad impulsada por la fuerte pendiente” (Guevara 2004, 57). Estas caídas se representan en el film también en repetidas ocasiones en las que se transmite el aspecto cómico que describía Guevara (Salles 2004, 08:30, 19:38, 29:30 y 40:26).



Fig. 121-124. La última de las caídas –después la moto queda inhabilitada–, en la que intentan esquivar una manada de vacas, se transmite con más dramatismo, a través de tomas subjetivas y muy movidas. La escena cierra con una imagen en la que la motocicleta queda inerte en el suelo como si fuera un cadáver (Salles 2004, de arriba a abajo y de izquierda a derecha: 40:14, 40:16, 40:20 y 40:28).

Tanto las *Notas de viaje* como *Diarios de motocicleta* coinciden en la paulatina transformación subjetiva, que se ha mencionado previamente, como eje central de la historia. Uno de los primeros acontecimientos que desencadena la deliberación sociopolítica es el encuentro con el matrimonio comunista que busca trabajo porque un terrateniente les expropió sus tierras⁴⁸⁶. El encuentro se reduce en el libro al relato de sus

⁴⁸⁶ Hay otros episodios en los que ya demuestra su inquietud sobre el malestar de la gente, como por ejemplo cuando cuida a una vieja asmática y después reflexiona: “Hasta cuándo seguirá este orden de cosas basado en un absurdo sentido de casta es algo que no está en contestar pero es hora de que los gobernantes dediquen menos tiempo a la propaganda de sus bondades como régimen y más dinero, muchísimo más dinero, a solventar obras de utilidad social” (Guevara 2004, 65). Sin embargo, no queda manifiestamente claro si esta reflexión es fruto de la reedición y la perspectiva que cobra a lo largo del viaje o si fueron pensamientos que se dieron en ese momento.

penurias y al sentimiento de hermandad de Guevara con la humanidad –”con esta, para mí, extraña especie humana” (Guevara 2004, 73)–, mientras que en la película esta reflexión⁴⁸⁷ va precedida de un diálogo significativo y elocuente que, sin necesidad de más comentarios, muestra al espectador el abismo entre un mundo –los jóvenes burgueses– y otro –los obreros agraviados–:

MUJER: ¿Ustedes andan buscando trabajo?

ERNESTO: No, nosotros no estamos buscando trabajo.

MUJER: ¿No? Entonces, ¿por qué viajan?

(Largo silencio)

ERNESTO: Viajamos por viajar.⁴⁸⁸

MUJER: Benditos sean, benditos sean sus viajes (Salles 2004, 55:15).

Aunque la contestación de la mujer es positiva, la expresión facial de Alberto y de Ernesto indica que algo en ellos está cambiando en ese preciso momento y el espectador puede casi sentir cómo crece esa semilla del pensamiento revolucionario que comprende la necesidad de la lucha obrera, y Guevara mismo lo reconoce al salir de la mina de Chuquicamata: “sentimos que la realidad empezaba a cambiar. ¿O éramos

⁴⁸⁷ El fragmento del libro es patentemente más extenso que el de la película y la comparación entre los dos ilustra cómo Salles ha despojado y condensado el original. Así dice el primero: “A la luz de una vela con que nos alumbrábamos para cebar el mate y comer un pedazo de pan y queso, las facciones contraídas del obrero ponían una nota misteriosa y trágica, en su idioma sencillo y expresivo contaba de sus tres meses de cárcel, de la mujer hambrienta que lo seguía con ejemplar lealtad, de sus hijos, dejados en la casa de un piadoso vecino, de su infructuoso peregrinar en busca de trabajo, de los compañeros misteriosamente desaparecidos, de los que se cuenta que fueron fondeados en el mar. El matrimonio aterido, en la noche del desierto acurrucados uno contra el otro, era una viva representación del proletariado de cualquier parte del mundo. No tenían ni una mísera manta con que taparse, de modo que le dimos una de las nuestras y en la otra nos arropamos como pudimos Alberto y yo. Fue ésa una de las veces en que he pasado más frío, pero también en la que me sentí un poco más hermanado con ésta, para mí, extraña especie humana...” (Guevara 2004, 72-73). En el film se condensa de la siguiente manera: “Esos ojos tenían una expresión oscura y trágica. Nos contaron de unos compañeros que habían desaparecido en circunstancias misteriosas y al parecer terminaron en alguna parte del mar. Esa fue una de las noches más frías de mi vida, pero conocerlos me hizo sentir más cerca de la especie humana, extraña, tan extraña para mí” (Salles 2004, 56:00).

⁴⁸⁸ Si se consiente la siguiente definición de Albuquerque-García, habría que reconocer que el capitalismo –con su subyugación del obrero que relega ese “viajar por viajar” solo a las clases altas– le usurpa una “verdadera necesidad vital” a las clases más bajas: “viaje y vida son, en cierto sentido, sinónimos, ya que su fuente y raíz se encuentra en el desplazamiento mismo. Teniendo en cuenta estas dos premisas (su amplitud y su secular pervivencia) se podría empezar sugiriendo que la literatura de viajes recorre toda la historia (o gran parte de la historia) y que el viaje forma parte de la condición humana, pero no sólo como producto de la curiosidad, sino como verdadera necesidad vital” (Albuquerque-García 2011, 16).

nosotros?” (Salles 2004, 58:56). La otra escena fundamental que subraya la transformación en la película es el cruce del Amazonas durante su estancia en el leprosario de San Pablo. El sanatorio está dividido por el río con los doctores, enfermeros y monjas en un lado y los pacientes en otro. Las monjas insisten, además, en que hay que tocar a los enfermos con guantes, de manera simbólica, ya que la lepra con el adecuado tratamiento no es contagiosa, por lo que los dos jóvenes desafían la regla y se niegan a ponerse los guantes para intentar acortar la distancia artificial que se ha implementado. La última noche de su estancia, que coincide con su cumpleaños, después de dar el brindis que se convertiría en lo que se podría interpretar como el primer discurso público del pensamiento político, panamericano, del Che —“la división de América en nacionalidades inciertas e ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza que desde México hasta el estrecho de Magallanes presenta notables similitudes etnográficas. Por eso [...] brindo por Perú y por América Unida” (Guevara 2004, 136)— decide cruzar el río a nado, a pesar de su asma, para celebrar su cumpleaños con los pacientes del otro lado. Mientras que el film utiliza la escena como clímax y la representación de “este gesto solidario que busca acercar las dos orillas (las del río y las de las clases sociales) inicia un saneamiento real y metafórico basado en la identificación existencial del sufrimiento” (Díaz 2005), el libro, que sí recoge el discurso, solo menciona de pasada el cruce⁴⁸⁹. Salles acierta con la decisión de enfatizar una escena que relatada en primera persona por el protagonista podría haber parecido un acto ególatra, pero al pasarse a la pantalla pierde este matiz negativo y consigue transmitir el deseo unificador del joven Guevara.

Finalmente, las dos obras se diferencian notablemente en su epílogo. La cinta recupera la introducción “no es este el relato de hazañas impresionantes...” (Guevara 2004, 25; Salles 2004, 00:16 y 01:54:28) y añade:

¿Fue nuestra visión demasiado estrecha, demasiado parcial, demasiado apresurada, fueron nuestras conclusiones demasiado rígidas? Tal vez. Pero este vagar sin rumbo por

⁴⁸⁹ De hecho, ni siquiera aparece en el diario, sino en una carta a su madre que se ha publicado como anexo.

nuestra Mayúscula América me ha cambiado más de lo que creí, yo *ya* no soy yo, por lo menos no soy el mismo yo interior⁴⁹⁰ (Salles 2004, 01:54:40).

Simbólicamente, para reforzar ese cambio de identidad, en el epílogo “Alberto, in a double signification⁴⁹¹, calls Ernesto “Che” for the first time, instead of the usual nickname «Fúser»”⁴⁹² (Bueno 2007, 113). El libro, en cambio, termina de manera más revolucionaria, casi con un manifiesto que contrasta con el resto del texto. Por ello, surge la duda de si este final, llamado “Acotación al margen”, pudo ser escrito un tiempo más tarde, durante la reedición de estas notas y, por tanto, representar una convicción que se formaría posteriormente. Indiferentemente de si fue así o si fue redactado en el mismo instante, la decisión de Salles de excluir esa acotación parece adecuada ya que desentona con el carácter del resto de la película y del propio diario, donde el principal indicio⁴⁹³ de que el futuro Che creería que la solución del conflicto sería la lucha armada, se encuentra en este final de sus *Notas*:

sabía que en el momento en que el gran espíritu rector dé el tajo enorme que divida toda la humanidad en sólo dos fracciones antagónicas, estaré con el pueblo, y sé porque lo veo impreso en la noche que yo, el ecléctico disector de doctrinas y psicoanalista de dogmas, aullando como poseído, asaltaré las barricadas o trincheras, teñiré en sangre mi arma y, loco de furia, degollaré a cuanto vencido caiga entre mis manos. [...] Ya siento mis narices dilatadas, saboreando el acre olor de pólvora y de sangre, de muerte enemiga; ya crispo mi cuerpo, listo a la pelea y preparo mi ser como a un sagrado recinto para que en él resuene con vibraciones nuevas y nuevas esperanzas el aullido bestial del proletariado triunfante (Guevara 2004, 144-145).

⁴⁹⁰ Las partes en cursiva han sido añadidas por Salles, lo demás corresponde a “Entendámonos” de las *Notas de viaje* (Guevara 2004, 25-26).

⁴⁹¹ Esto es, la expresión coloquial argentina “che” y “el Che” como Che Guevara.

⁴⁹² ‘Alberto, con un significado ambivalente, llama a Ernesto “Che” por primera vez, en lugar del mote habitual «Fúser»’.

⁴⁹³ En la película hay algún guiño –pero siempre jocoso y no en tono serio– hacia esta concepción, por ejemplo, cuando Ernesto le dice a Alberto: “¿Una revolución sin tiros? Estás loco, Mial” (Salles 2004, 01:06:20).

Cincuenta y cuatro años después de que fueran compuestas estas notas y dos años después de su adaptación cinematográfica, Wendy Guerra –que dice sobre el Che, que para otros “era un héroe, venía siendo parte como de mi memoria afectiva reciente y plural, sobre todo” (Guerra 2012, 09:48)– publica *Todos se van*, un diario autoficcional, con la mirada echada hacia atrás, para retratar la infancia y adolescencia de su protagonista, Nieve Guerra, en la Cuba revolucionaria del 1978 hasta el 1990. Uno de los aspectos importantes de la obra es su condición de diario falso. Así explica Picard que cuando

el diario pasa a ser una técnica de la narración ficcional, una de las formas de la novela en primera persona –junto con las memorias y la novela epistolar–, sus propiedades –fragmentariedad, incoherencia, etc.– adquieren un *status* semiótico distinto: se convierten en elementos y medios de expresión en el seno de la estructura de una obra. La escritura diarial, en la que no había comunicación, al ser utilizada de un modo ficcional dentro del marco de la estructura de la obra literaria, pasa a ser, de un modo completamente nuevo, comunicación estética (1981, 119).

Guerra utiliza estas propiedades del formato del diario como elección estética que le permite recoger las vivencias y pensamientos primero de Nieve de niña y luego de adolescente de una manera directa y cercana. Si aceptamos la posición de Nora Catelli –aunque ella se refiere al diario íntimo– de que la unión de “diarios y mujeres [representa] una doble marginalidad muy atractiva”, habría que añadir que en este caso se añaden, además, dos marginalidades más: la visión infantil y la escritura rebelde en cuanto a que el libro está prohibido en Cuba. En otras palabras, Guerra, la marginada, en tanto censurada⁴⁹⁴ y mujer⁴⁹⁵, ha conseguido componer una obra en formato marginado y con una protagonista marginada, de manera que el formato refleja el contenido y la propia

⁴⁹⁴ Guerra nunca se exilió, por lo que esta censura marca su vida diaria de manera más aguda y la convierte en marginada en su propio entorno vital. Razona la decisión de quedarse mientras todos se van con que quiere desafiar al gobierno desde dentro.

⁴⁹⁵ La marginalidad se multiplica aquí por ser mujer y mujer escritora en Cuba, por lo menos desde un punto de vista histórico; sobre este tema, véase el texto de Luisa Campuzano, “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia”, en Ana Cairo (comp.), *Letras. Cultura en Cuba*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, tomo 7, 1992: 85-102.

experiencia vital de la escritora –aunque no se trata de un texto autobiográfico, sí que se ha nutrido de su propio diario y, de hecho, la protagonista lleva el mismo apellido que la autora–. Guerra relató en una charla en Casa de América de Madrid que durante un curso que impartía Gabriel García Márquez, le dijo que quería escribir una novela sobre Anaïs Nin –lo que demuestra ya su interés en la escritura diarística femenina⁴⁹⁶–, por lo que le enseñó sus propios diarios. La reacción del escritor fue recomendarle que en lugar de la novela sobre Nin publicara estos, reescribiéndolos y ficcionalizándolos, para expresarse en primera persona (Guerra 2012). Aceptó este consejo e hizo propia hasta tal punto la convicción de la importancia de la escritura del diario que afirma:

Yo creo que la recuperación de la memoria histórica cubana empieza con los diarios de todos los autores, también [Reinaldo] Arenas. El problema para nosotros es enfrentar esa memoria histórica vestidos dentro de un cuarto solo, dándonos cuenta que nada se ha acabado que estamos dentro del proceso, no es el caso de [Alejandro] Zambra, y que tenemos que empezar a reflexionar, nuevamente, solos y vestidos, buscando un cuerpo que no existe que es tu propio cuerpo. Para mí ha sido muy difícil llegar a esa conclusión y creo que lo más importante de esa conclusión es saber que la soledad y los quince minutos de reflexión al día es lo único que puede hacer madurar un país (Guerra 2012, 15:10).

Es decir, para ella el mero acto de publicar los diarios –aunque hayan sido ficcionalizados– representa hasta cierto punto un acto político y de consciencia. La labor de reeditar sus propios diarios se acerca mucho, por tanto, al proceso por el que pasó

⁴⁹⁶ Otro indicio es el hecho de que escogiera una cita del diario de Anne Frank –“Podríamos cerrar los ojos ante toda esta miseria, pero pensamos en los que nos eran queridos, y para los cuales tememos lo peor, sin poder socorrerlos” (Guerra 2014a, 9)– como epígrafe para *Todos se van*, con lo que, además, se relaciona, por un lado, con la escritura de otra niña –aunque tuviera unos años más: Nieve/Wendy comenzó la escritura con ocho, Anne Frank con trece–, y por otro, según Angulo, “se logra establecer una correspondencia textual entre las condiciones de Anna [sic] Frank, preocupada en 1942 por el peligro que acecha a sus familiares y amigos ausentes, y las de Nieves [sic], cuya familia ha sido descoyuntada por la Revolución de 1959” (2014, 50). Angulo señala otro paralelismo de las dos niñas: “los centros de concentración –uno de exterminio, otro de apoyo a la producción agrícola; pero ambos en contra de la voluntad de los reconcentrados–” (2014, 50), sin embargo, sobre todo esta última comparación parece injusta en cuanto a la gravedad de la situación de las dos niñas, y más si se tiene en cuenta que Wendy Guerra no escribe desde una posición de disidencia clara, sino más bien desde un punto de vista crítico con la Revolución pero no condenándola.

Guevara. *Todos se van* recoge dos etapas de la joven Nieve –de noviembre de 1978 a junio de 1980 y de octubre de 1986 a abril de 1990–, pero la adaptación de Sergio Cabrera solo se basa en la primera y suprime la segunda por completo, por lo que las siguientes páginas se centrarán en esta parte. Mientras la autora reconoce que sus libros, y *Todos se van* en particular, reflejan su vida personal, al verse confrontada con la película se distancia de esa historia y certifica que no es la suya, sino que “cuando hablamos sobre los derechos para el cine de este libro nunca imaginé que Sergio terminara por volver universal una historia que yo sentía endémica, mía, cubanísima” (Guerra 2014b). Aunque Cabrera también apunta que han construido “un universo alrededor del libro” (Cabrera en Ríos Urquina 2013) y no se trata solo de un traspase, al margen de este hecho, cabría otra interpretación: el acto íntimo de la escritura, por un lado, representaba una confesión pública de su infancia, y la versión en la gran pantalla, por el otro, adquiere el rol universal de cualquier niña cubana. De la misma manera es fácil de imaginar que muchos espectadores al ver *Diarios de motocicleta* sentirán la identificación con el propio despertar político, aunque ocurriera en otras partes del globo, mientras que las *Notas de viaje* transmiten, más bien, la documentación histórica de los comienzos de la Revolución cubana en concreto. Por tanto, podría argüirse que la adaptación de diarios permite tomar distancia y así convertir una historia personal en una colectiva.

Aunque Cabrera pensaba en un primer momento que no era el más adecuado para realizar la adaptación por no ser cubano, un amigo que opinaba que el director tenía que ser un extranjero le termina convenciendo (Ríos Urquina 2013). Pidió permiso para poder grabar en Cuba, pero no le autorizaron el rodaje, por lo que se llevó a cabo en Colombia –muchos de los actores se desplazaron desde Cuba allí para que se mantuviera el habla cubana–, en esto se vuelve a parecer a la empresa desarrollada por Salles, que también cuidó las variedades lingüísticas para no perder la autenticidad. También utiliza una técnica de adaptación del diario similar a la de Salles: los fragmentos que la niña escribe en su diario, en la película se plasman a través de la voz en *off*, tal como ocurre con Guevara en *Diarios de motocicleta*. La prohibición de filmar en Cuba le sorprendió al director ya que, aparte de haber trabajado allí anteriormente, según él

no es una crítica ni a la revolución, ni al socialismo, es la historia de una familia, detrás de eso hay situaciones dolorosas de cómo funcionan los países, de cómo el estado se mete en la vida privada de la gente, y que no son muy diferentes de lo que ocurre aquí. De alguna forma si [sic] hay una mirada crítica que me alegro haber hecho, porque una de las razones por las que ha fracasado esta utopía del socialismo y el comunismo es por la falta de autocrítica de la gente que conocía las cosas (Cabrera 2015b).

La primera parte del libro y la película, efectivamente, no se centran en el “régimen autoritario” como ha propuesto la crítica (Angulo 2014), sino que las implicaciones políticas son el trasfondo en el cual se desarrolla este drama humano. En las dos obras, Nieve es separada de su madre⁴⁹⁷, que pierde una demanda de custodia contra el padre, que la gana con la ayuda de sus amigos cercanos a las autoridades. Su madre —y su nuevo marido sueco, Fausto en el libro, Dan en la película⁴⁹⁸— le habían brindado a la niña un entorno liberal y despreocupado mientras que el padre, alcohólico y frustrado, le pega, no le da de comer y se evidencia que la única razón por la que llevó a cabo la batalla por la custodia era para hacerle daño a la madre, demostrar que él es el más fuerte y puede salir victorioso. Es decir, aunque el gobierno ha tenido que ver con la retirada de la tutela, el principal culpable es el padre que no piensa en ningún momento en el bienestar de la niña. Si se acepta la noción de David Franco de que la mejor metáfora para hablar de la revolución, como concepto de esperanza y sueños, es hablando de la infancia y, a la inversa, “para hablar de la infancia tal vez no haga falta sino hablar de una revolución” (2015), la ocurrencia de Guerra de enlazar las dos manifiesta una unión armónica a través de la cual se puede entender —o no entender— la revolución a través de los ojos de la infancia —e inocencia— y la infancia vista como revolución.

⁴⁹⁷ La primera separación sí parece ser solo “culpa” del gobierno y ocurre cuando mandan a la madre, que trabaja en una radio, a Angola como castigo por haber puesto una canción de Gilberto Noda —porque “este tipo nunca ha escrito nada a favor de la Revolución” (Cabrera 2015a, 09:28)—, y cuando ella se quiere negar porque no firmó el consentimiento, su compañero le advierte de que “no vamos como voluntarios, vamos como corresponsales de guerra” (Cabrera 2015a, 15:42).

⁴⁹⁸ Él sirve en las dos obras como representante de la mirada extranjera: su comportamiento liberal, según el padre extremadamente libertario, es lo que desencadena la demanda de custodia. La película subraya que su función es la de extranjero ya que varias veces otros se confunden sobre su nacionalidad —“inglés, sueco, es lo mismo” (Cabrera 2015a, 04:44); “qué más da, Manuel, alemán o sueco” (2015a, 09:06)—.

Se retrata a los padres como seguidores de la Revolución en su juventud. Sin embargo, las posiciones de los dos se han ido alejando y el padre ahora escribe teatro propagandístico para el gobierno, mientras que la madre se ha ido distanciando de la doctrina por ser crítica con aquello en lo que se ha convertido, es decir, ella es el ejemplo de esa autocrítica cuya falta lamenta Cabrera y en la que se inscribe Wendy Guerra con su novela. Guerra no es una disidente propiamente dicha, no quiere abandonar el país, sino que quiere retratar los problemas desde dentro, desde lo que ella llama el “in-xilio”⁴⁹⁹, para intentar mejorarlo y restaurarlo –Nieve también sufre el “in-xilio” y confiesa que “viv[e] refugiada en el Diario y solo [s]e comport[a] cómoda y normal entre sus páginas” (Guerra 2014a, 11)–. Cuando mandan a la madre a Angola, se verá que sí que sigue creyendo en los ideales de la Revolución en sus albores y su disconformidad se debe a la forma de gobernar actual: le deja a Nieve un títere del Che para que cuide de la niña. En el libro se puede cristalizar un fragmento que ilustra esa fe en lo que representaba la Revolución –y una defensa de la misma–:

Cada uno de nosotros le debe «una peseta a cada mártir», dice mi madre: al asma del Che, al cuerpo de Camilo en el mar, al que escribió con sangre antes de morir el nombre de Fidel en una pared, a los que mataron en Angola, a los que perdieron en Bolivia, a los mambises, a todo el mundo le debemos algo. Ellos son los que hicieron todo por nosotros; nosotros no podemos hacer mucho por ellos. Creo que les debíamos todo eso mucho antes de que nacióramos (Guerra 2014a, 125).

Sin embargo, la verdadera rebelde, no en contra de la Revolución, sino en contra de todo lo que le parece injusto o ilógico, es Nieve, que desobedece las reglas cuando no hay una buena explicación de ellas –como, por ejemplo, la prohibición de seguir escribiendo en su diario– y así expone la faceta revolucionaria, en tanto subversiva, de la infancia-inocencia. Esta rebeldía se despliega primero durante el tiempo en el que se tiene que quedar con su padre, que la lleva a autolesionarse para escapar de su brutalidad, con

⁴⁹⁹ Utiliza este término en el artículo “Desde el ‘in-xilio’”, *El Nuevo Herald*, 23 de enero de 2006. En el diario se halla otra definición de este concepto: “Afuera me siento en peligro, adentro me siento confortablemente presa” (Guerra 2014a, 12).



Fig. 125-128. La presencia del muñeco del Che es una constante en la película que acompaña a Nieve y funciona como ente protector (Cabrera 2015a, 25:00, 57:40, 01:20:59 y 01:40:15).

la consecuencia de que el estado decide mandarla a un orfanato hasta que el juez decida si puede volver con su madre. Cuando cobra conciencia de que la única manera de escapar de su padre es infligiéndose las heridas registra en su diario: “Ahora soy la niña más mentirosa del mundo, pero me da igual. Nadie ni sabe cuándo es mentira ni cuándo es verdad” (Guerra 2014a, 79). La (r)evolución que supone darse cuenta de que no puede conseguir la justicia sino mintiendo ha sido muy dolorosa para la niña, que evidencia su malestar por no haber sido liberada antes por todas las heridas verdaderas que le había causado el padre —“Le cambié a mi padre todas las verdades por una sola mentira y por esa única mentira me voy para mi casa, por fin” (2014a, 80)—⁵⁰⁰. Mientras que en el texto original solo confía este episodio a su diario, en la película se introduce otro personaje, un niño de su misma edad que se convierte en su fiel acompañante, de manera que la función del diario se desdobra y algún episodio que solo se había narrado en la intimidad

⁵⁰⁰ Tal como se ha podido observar en la anterior adaptación, aquí a menudo también coincide la voz en *off* de Nieve literalmente con las entradas del diario escrito, como es el caso de las dos frases aquí citadas (Cabrera 2015a, 01:18:14).

ahora tiene un interlocutor directo. De esta manera, el director consigue crear la misma complicidad que Nieve tiene con su diario con otra persona y, por tanto, dinamiza el film.

Aunque hay críticos que han afirmado que el hecho de entregarle la niña al padre durante el juicio fue un indicio de la injusticia del gobierno cubano, esto podría haber ocurrido en cualquier lugar del mundo, dado que el padre chantajea a un amigo suyo para que obre en su favor. Sin embargo, en el momento en el que Nieve es apartada a un orfanato es cuando “the injustice of the revolutionary government rears its ugly head, authorities put Nieve up for adoption despite her mother’s struggle to bring her daughter home”⁵⁰¹ (Martínez 2015). Aquí la crítica sí va directamente al gobierno autoritario y en contra de la idea de que el estado puede educar mejor a los niños –aunque no se dice explícitamente, el hecho de que no tardan en devolver la niña a su madre se podría interpretar como un amago de esa autocrítica que busca Guerra–. Por contraste, la opinión de Ferrer de que “según la descripción que Nieve hace de la vida con su padre, la revolución ha hecho entrega de la niña a un padre alcohólico y violento” (2010, 3) parece poco acertada, ya que tanto los amigos que le habían ayudado y su amante –todos retratados como los más afines a la causa revolucionaria actual–, se preocupan por Nieve y reprenden al padre cada vez que se comporta de manera violenta o negligente, y finalmente es el amigo y una profesora defensora del gobierno quienes le quitan la niña a la fuerza. De nuevo, podría ser un indicio de que la reflexión y autocrítica existe y de que hay voluntad de arreglar sus errores. De la misma manera en la que Ferrer responsabiliza a la revolución de los malos tratos, Angulo alega que la

novela está cargada de ironía como cuando Nieves [sic] emprende una huelga de hambre ante la falta de alimentos. Esta acción política de la niña pone en ridículo el idealizado modelo agrario soviético y hace dudar del plan de desarrollo económico marcado por la Revolución. Por otro lado, el hambre establece otro paralelo con los campamentos de exterminio donde va a parar Anna [sic] Frank (Angulo 2014, 50).

⁵⁰¹ ‘La injusticia del gobierno revolucionario asoma su cabeza amenazante y las autoridades dan a Nieve en adopción a pesar de la lucha de su madre por traerla de vuelta a casa’.

Parece muy injusto y partidista comparar el hambre que pasó Anne Frank con el hecho de que el padre se despreocupa de la niña y le niega la comida, sobre todo si se tiene en cuenta que en ningún momento sufre hambre en otros sitios –ni con su madre, ni en el orfanato estatal –. De esta manera, las dos críticas utilizan el libro como si se tratase de un manifiesto propagandístico en contra de la Revolución cubana cuando es más probable que la intención se acerque más a un testimonio fragmentado⁵⁰² de una realidad política complicada, interpretado por una niña –que por su condición de niña no tiene conciencia política–, que se fija más en detalles como el miedo de ser reemplazada por otra niña con la que juega su madre que en qué culpa tiene la Revolución. Este universo infantil que justamente no comprende las implicaciones políticas es lo que transmiten tanto el libro como el film.

Aunque Angulo se equivoque con lo anterior, señala otro aspecto más certero, esto es, que el diario, como género íntimo, “le permite representar sus experiencias de abusos perpetrados sobre la mujer cubana por un sistema hegemónico patriarcal” (2014, 53). En el libro se desarrolla esta faceta principalmente en la segunda parte, en la que narra que el teniente en el internado afirma

que aquí sí se comprueba la famosa igualdad entre ellos y nosotras. Yo, como nunca he creído en esa igualdad, mucho menos en la liberación de la mujer, no le hice mucho caso. Según mi madre, la liberación de la mujer son las latas de conserva para salir rápido de la cocina, una buena lavadora eléctrica para poder lavar la ropa sin esfuerzo, y lo demás lo pone una. En nuestro caso no estamos liberadas aún⁵⁰³ (Guerra 2014a, 141).

⁵⁰² Martínez critica justamente el fragmentarismo en la película: “*Everybody Leaves (Todos Se Van)* is meant to unravel like a ribbon, but instead unfolds in fragments that makes the story seem disjointed and it doesn’t always succeed in revealing the profoundness of the character’s internal conflict” (2015; ‘*Todos se van* debe desenredarse como un lazo, pero, en cambio, aparecen poco a poco fragmentos de manera que la historia parece inconexa y no siempre consigue revelar la profundidad del conflicto interno de la protagonista’). Esta opinión tan dura omite que cabe la posibilidad de que, al adaptar un diario, el director pretendía conservar el carácter fragmentario del mismo y no se trata de una falta de coherencia, sino de una decisión estética que, además, consigue transmitir la visión infantil que se caracteriza por ser menos trabada que la de un adulto.

⁵⁰³ El juicio de Wendy Guerra fuera de su literatura no es tan severo: “Te diría que, en mi país, de verdad, una revolución de la mujer que no tenía lavadora, no tenía nada, pero sí la mujer en Cuba tuvo una liberación social, justa, en algún momento, donde decidió salir a estudiar, a crear y mientras estuviera bajo los parámetros ideológicos socialistas aceptados tuvo una cierta igualdad. Después vino mi generación donde

Aquí se puede observar, además, cómo la voz inocente de la niña ha sido reemplazada por el sarcasmo de la Nieve adolescente. En el comienzo de su vida adulta, sigue la represión masculina hacia ella: lo que en un primer momento censuraba el padre, esto es, la escritura del diario, ahora se lo prohíbe su amante y, finalmente, el único –el último en el libro– que la anima a escribir su diario, aparentemente como oposición a las “dos miradas represivas” (Mesa Gancedo 2014, 154), resulta que el control que ejerce “sobre la escritura de Nieve será más sutil y a la vez más poderoso” (2014, 154). Mesa Gancedo, además, propone que el título *Todos se van* hace referencia a que son “todos los hombres” (2014, 153) los que se van, y así reconoce en “Recuento y confesión” que “la historia de mi padre, la historia de Fausto, de Antonio, retornaba como un ciclo ineluctable para nuestra estirpe de mujeres abandonadas desde siempre en este socialismo caribeño que no hay quien descifre” (Guerra 2014a, 260).

En la película, el machismo institucionalizado se evidencia principalmente en el final dramático: no se permite la salida del país a Nieve –por lo que la madre se queda con ella en Cuba–, porque su padre que ha salido del país no puede, en su nueva condición de disidente, firmar la autorización de salida –tal como ocurre también en el texto original–, es decir, solo con el permiso masculino el Estado otorga la posibilidad de salir al exterior. La película cierra con esta escena y sirve así de premonición de lo que vaya a marcar la vida de Nieve en el futuro. También en este cierre se parecen *Diarios de motocicleta* y *Todos se van*: son narraciones que apuntan al futuro. Los dos libros constituyen, además, semillas revolucionarias, diferentes en cada caso, pero subversivos los dos, y se escriben en la tradición diarística. Paralelamente, el espectador de las adaptaciones revive el aprendizaje de los personajes y la historia personal e íntima de cada uno se vuelve universal y trasladable a otro contexto u otras circunstancias.

se discutieron estos parámetros ideológicos, donde se pusieron en juego, se pusieron en tela de juicio, pero sí hubo un momento de liberación, que nos ayudó muchísimo” (2015a, 01:05:00).

III.2.4.3. *FRESA Y CHOCOLATE*: LA REVOLUCIÓN Y LA TOLERANCIA

*El cine es un instrumento valiosísimo de penetración de la realidad.
¿Cómo podría explicarlo? El cine no es retratar simplemente. El cine es manipular.*
Tomás Gutiérrez Alea

Uno de los cineastas cubanos más reconocidos es Tomás Gutiérrez Alea, que consiguió plasmar en la pantalla –en términos generales– el difícil equilibrio entre apoyo y crítica a la Revolución cubana, un equilibrio que le llevaría a ser calificado como “icono del cine cubano después del resultado revolucionario” (Alcàzar Garrido y López Rivero 2009, 121) y, por otro lado, a ser llamado “contrarrevolucionario” (2009, 121) por el propio Fidel Castro dos años después de su muerte. Para muchos, *Memorias del subdesarrollo*, de 1968, es su obra maestra, y se trata también de una de las muchas adaptaciones que llevó a cabo, en este caso del libro homónimo de Edmundo Desnoes⁵⁰⁴. La adaptación aquí elegida proviene del cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, escrito por Senel Paz en 1990 y llevado a la gran pantalla por Gutiérrez Alea en 1993⁵⁰⁵ bajo el título *Fresa y chocolate*, que reubica la acción en 1979, de manera que la misma obra, en su conjunto de cuento y película, abarca un elevado periodo de tiempo y abraza

⁵⁰⁴ Esta adaptación ha sido objeto de estudios amplios, entre los cuales destaca la monografía de Astrid Santana Fernández de Castro, *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre Memorias del subdesarrollo*, que, como el título indica, enfoca el estudio desde el punto de vista interdisciplinar y al que se remite aquí como trabajo completísimo. En palabras de Santana Fernández de Castro, “el personaje construido por Desnoes vive en Cuba solo, producto del éxodo de su padre y su mujer, así que se dedica a explorar su memoria y a «fluir» en presente, mientras hace la crítica del subdesarrollo y afirma su imposibilidad de mezclarse con la efervescencia revolucionaria” (2010, 15), es decir, la elección del texto como base de su film por parte de Gutiérrez Alea ya en 1968 muestra su tendencia a la crítica y la reflexión del imaginario revolucionario. Tal como ocurrirá en *Fresa y chocolate*, también para esta adaptación contó con la ayuda del autor y “la escenografía, la ciudad de cartón donde todo sigue igual, será un motivo cíclico para los personajes rodeados por el filtro del existencialismo, aunque en el caso de Sergio Carmona la imposición de la historia colectiva de la revolución termine por enfrentarlo consigo mismo y sus opciones vitales” (Santana Fernández de Castro 2010, 15-16). Al principio de la película, este protagonista hace una reflexión similar a la de Ernesto Guevara durante su viaje –“sentimos que la realidad empezaba a cambiar. ¿O éramos nosotros?” (Salles 2004, 58:56)–, esto es, Sergio Carmona se pregunta: “¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?” (Gutiérrez Alea 1968, 09:02). Otra constante que cabe destacar es que se enfoca al que se ha quedado en Cuba, que observa cómo los otros se marchan y su vida sigue en la isla: aquí, al contrario de lo que ocurre en *Todos se van*, se remarcen más las partidas femeninas.

⁵⁰⁵ El film se realizó en codirección entre Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío debido a problemas de salud de Gutiérrez Alea, pero Senel Paz dijo sobre su labor de guionista que “[Tabío] hizo un buen aporte, pero el guion no fue escrito para Juan Carlos; de haberlo sido sería completamente diferente porque la personalidad del director influye definitivamente en el trabajo del guionista” (2012, 11). Por ello y porque la codirección se llevó a cabo por razones de salud y no artísticas, se referirá a Tomás Gutiérrez Alea como el director.

cronológicamente a *Todos se van* en lo referido al contenido. Además, *Fresa y chocolate* “establece una serie de vínculos con *Memorias del subdesarrollo* [dado que] el protagonista vuelve a ser un hombre de manos alisadas por el papel, que se ve marginado esta vez no por su condición burguesa sino homosexual” (Santana Fernández de Castro 2010, 27). Tanto en el cuento como en el film se revelan dos perspectivas dispares de Cuba, por un lado, la de un estudiante de ciencias sociales, ateo y comunista convencido que representa el sistema cubano y, por otro, la de un artista intelectual, religioso y homosexual que admira la historia cubana y se preocupa por el tratamiento de la comunidad LGTB, con lo que representa la oposición crítica. Este contexto favorece que los dos mundos disímiles de los protagonistas choquen con más vehemencia de lo que probablemente habría ocurrido en un ambiente menos cargado y, por tanto, establece un marco interesante para el análisis de dos ideas contrastantes que coexisten en una misma realidad geográfica, cultural y política. El cuento fue compuesto durante un tiempo particular de la historia cubana, esto es, durante el comienzo del llamado “periodo especial”, que empezó con la caída y la disolución de la Unión Soviética y, consecuentemente, el cese de los subsidios soviéticos que Cuba recibía hasta entonces del Consejo de Ayuda Mutua Económica. Esto llevó, durante el comienzo y mediados de los noventa, a la peor crisis económica en la historia de Cuba, que fue intensificada por el estallido del embargo estadounidense de principios de 1992 en contra de Cuba. Por eso, tanto cuento como película se han de interpretar dentro de este contexto histórico preciso, así como las posibles intenciones ideológicas del autor –que también actuó como guionista de la película⁵⁰⁶– y del director. De hecho, las críticas sobre la ideología de la película han sido tan dispares como las afirmaciones sobre el propio director, ya que ha sido definida “as an unwitting critique of long-standing official policy regarding gays, while others saw it as manipulative, further proof of the regime’s ongoing deception about

⁵⁰⁶ Sobre su labor de guionista ha afirmado que “quien piense que un director filma lo escrito por él como si ilustrara el texto en pantalla, sufrirá mucho y, en realidad como guionista, no ha comprendido la naturaleza ni mecánica del cine” (Paz 2012, 10). Además, asevera una de las nociones recurrentes en estas páginas, que es que “la principal insatisfacción que tengo con las películas que he escrito es que se parecen demasiado al texto” (2012, 10).

its actual policies, particularly at a moment when it attempts to win over allies abroad in order to resolve an unprecedented economic and political crisis⁵⁰⁷” (Santí 1998, 407-408).

Publicar o producir una obra que pueda ser interpretada como políticamente disidente durante este tiempo de crisis puede implicar dos razones bien diferentes: por un lado, el artista podría aprovecharse de la debilitación de la institución para expresar una posición que beneficia a los oprimidos o, por otro lado, podría estar argumentando en contra de los que se oponen al sistema al comprobar que su visión de la censura es, en realidad, incorrecta meramente en virtud de la posibilidad de crear una obra artística que sirve de ejemplo de la no conformidad política y, consecuentemente, reforzar la Revolución por defender su tolerancia *verificada*. La inclusión del “nuevo hombre” en el título del relato ya alude a los orígenes de la Revolución cubana, esto es, al concepto de Ernesto Guevara de que “para construir el comunismo, simultáneamente con la base material, hay que hacer al hombre nuevo” (1979, 7), como si fuera arcilla maleable y, por tanto, al carácter transformativo que el revolucionario extiende a la sociedad⁵⁰⁸. De acuerdo con Bejel (1994) y Buckwalter-Arias (2003), Senel Paz es, de alguna manera, representante de este hombre nuevo que ha creado la revolución: de padres campesinos forjó su propio destino y logró la fama como escritor. En términos estrictos, tanto autor como director implican que la homofobia establecida en Cuba es uno de los defectos sin el que el *nuevo hombre nuevo* sería forjado y la conversión gradual del protagonista, de nuevo en modo del *Bildungsroman*, muestra la capacidad revolucionaria de aprender de sus errores. Mientras en el texto es Diego quien afirma que la Revolución corregirá en algún momento sus deslices, en la película es David quien dice que “es lamentable, pero comprensible que se cometan errores, como el de mandar a Pablito [Pablo Milanés] a UMAP⁵⁰⁹” (Gutiérrez Alea 1993, 01:09:51), pero matiza que “los errores no son la

⁵⁰⁷ ‘como una crítica inconsciente de la política oficial de larga duración sobre los homosexuales, mientras que otros la vieron como otra prueba más, manipuladora, del engaño en curso del régimen sobre sus políticas verdaderas, particularmente durante un momento en que este intentaba ganarse aliados en el extranjero para resolver una crisis económica y política sin precedentes’.

⁵⁰⁸ Para un estudio detallado sobre la relación del concepto de Guevara con el cuento, véase James Buckwalter-Arias, “Sobrevivir el «periodo especial». La suerte del «hombre nuevo» y un cuento de Senel Paz”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 204 (2003): 701-714.

⁵⁰⁹ UMAP son las siglas que corresponden a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, “los campos de trabajo tristemente célebres donde en los sesenta fueron recluidos homosexuales, religiosos y todos aquellos que en Cuba no se adecuaban a los «parámetros revolucionarios»” (Vicent 2015). El propio Pablo

revolución, son la parte de la revolución que no es la revolución. ¿entiendes?” (1993, 01:10:02)⁵¹⁰. Es decir, considera que la revolución como concepto no proclama la intolerancia, sino individuos que forman parte de ella, y la revolución, por su parte, conseguirá tarde o temprano deshacer estas injusticias. Esta idea va tan lejos que llega a aseverar: “Yo estoy convencido de que algún día habrá una comprensión para todo el mundo, si no, no sería esto una revolución” (Gutiérrez Alea 1993, 01:10:14). Y, efectivamente –aunque esto no quita importancia al sufrimiento por el que han pasado los homosexuales en la isla durante varias décadas–, así fue y la película de Gutiérrez Alea ayudaría mucho para abrir el paso hacia la tolerancia y aceptación⁵¹¹.

A pesar de que el tema central de la historia parece ser la homosexualidad de Diego y la aceptación de ese hecho por parte de David, esto no solo ha sido negado por el director y el autor, sino que también hay múltiples indicios de que al público no se le presenta un trabajo con mayor enfoque en la homofobia, sino sobre la tolerancia en general, por un lado, y la redención ideológica, por otro. Sin embargo, y como se verá más adelante, hay incluso algún episodio en el que se ha deslizado sutilmente algún matiz homófobo. Esto no quiere decir que la obra no haya ayudado sustancialmente a la comunidad LGTB cubana: *Fresa y chocolate* fue el primer largometraje que incluía el

Milanés relata la experiencia en la UMAP de la siguiente forma: “Allí estuvimos, entre 1965 y finales de 1967, más de 40.000 personas en campos de concentración aislados en la provincia de Camagüey, con trabajos forzados desde las cinco de la madrugada hasta el anochecer sin ninguna justificación ni explicaciones, y mucho menos el perdón que estoy esperando que pida el Gobierno cubano. Yo tenía 23 años, me fugué de mi campamento –me siguieron 280 compañeros presos más de mi territorio– y fui a La Habana a denunciar la injusticia que estaban cometiendo. El resultado fue que me enviaron preso durante dos meses a la fortaleza de La Cabaña, y luego estuve en un campamento de castigo peor que las UMAP, donde permanecí hasta que se disolvieron por lo escandaloso que resultó ante la opinión internacional” (en Vicent 2015). Sin embargo, a pesar de esta dura experiencia el cantautor se sigue autodefiniendo como revolucionario, porque, como él dice, los “ideales que profesábamos eran los más puros que se podían tener en aquella época. Otra cosa hubiera sido traicionar mi pensamiento, así que, aunque se cometieran errores, vi que había que defender la idea original... y todavía la defiende” (Milanés en Vicent 2015).

⁵¹⁰ Esto recuerda a lo que Andrés Ascencio proclama en *Arráncame la vida* donde dice que la Revolución no se equivoca (cfr. III.2.4.1.).

⁵¹¹ La película coincidió con el momento histórico en el que Fidel Castro, en 1992, reconoció por primera vez en una entrevista: “No veo el homosexualismo como un fenómeno de degeneración, sino lo veo de otra forma. El enfoque que he tenido es de otro tipo: un enfoque más racional, considerándolo como tendencias y cosas naturales del ser humano que, sencillamente, hay que respetar [...] Y soy absolutamente opuesto a toda forma de represión, de desprecio, de menosprecio o discriminación con relación a los homosexuales” (Borge y Castro 1992, 176). El film de Gutiérrez Alea va, entonces, también de la mano del comienzo de la aceptación institucional de los homosexuales en Cuba y al estrenarse en estas fechas, forma parte del proceso de normalización.

debate sobre la opresión de los homosexuales en Cuba, aparte de *Conducta impropia* de 1983, pero ya que este último fue un documental, el planteamiento fue muy distinto⁵¹². Emilio Bejel incluso propone que la película llevó a que se desplazara el reconocimiento de la homosexualidad del ámbito privado al espacio público⁵¹³, y al proyectarse en los cines la población empezó a participar en el debate. Bejel (1997) arguye, además, que este movimiento del espacio privado al público va en paralelo a la interacción de los dos protagonistas que al principio solo quedan a escondidas en el piso de Diego y al final del film se dejan ver en público.

El cuento no es tan ambiguo como el film en cuanto al razonamiento ideológico que, de acuerdo con Jablonska (2005), se puede deber parcialmente a un cambio en la perspectiva narrativa. La estructura básica de la trama en las dos obras es la confrontación de dos opuestos: David, el revolucionario naif, tiene un nuevo despertar político a través del discurso del homosexual sofisticado, Diego, después de sentirse atraído por su conocimiento sobre la literatura prohibida y su acceso a la misma. Mientras que el cuento constituye un monólogo en primera persona llevado a cabo por David de manera retrospectiva, la película hace uso de un narrador extradiegético, casi omnisciente, representado por la cámara, tal como lo proponía McFarlane (1996), pero enfoca a David como objeto de la narración y tiene lugar en el presente. Aunque un monólogo pueda parecer un tipo de narrativa muy sesgado y subjetivo, mientras que un narrador omnisciente evoca la idea de neutralidad, en este caso los efectos narrativos están invertidos. En el cuento, Diego era el centro de interés y “el rasgo que distingue particularmente la narración de David es el alto grado de autoconciencia, que fluctúa entre la crítica y la ironía cuando el personaje trata de definirse a sí mismo” (Jablonska 2005,

⁵¹² Gutiérrez Alea criticó la película sin perdón: “Es un documental que de ninguna manera me hubiera esperado de Néstor, no por el tema sino por la forma en que está hecho. Me parece muy burdo, muy esquemático, muy simplificador de la realidad, muy manipulador. Es decir, *Conducta impropia*, para mí, es todo lo que pudiera pensarse que hace el realismo socialista, pero al revés. Para mí no tenía ningún interés como documental; tenían interés algunos testimonios que sí son veraces, aunque otros, en cambio, me parecían absolutamente exagerados. [...] Los hechos que se relatan en *Conducta impropia* son casi todos ciertos, pero se cuenta solamente una parte y no se contextualiza, no se da la medida real de ese hecho sino que simplemente se dice que hubo represión. A mí me pareció muy elemental lo que había hecho Néstor, algo que no estaba a la altura de su talento” (en Chanan 1996, 71-72).

⁵¹³ “coming out from private space into public space by the Cuban homosexual” (Bejel 1997, 77; ‘salir del armario del espacio privado al espacio público del homosexual cubano’).

124), lo que hace a menudo en tercera persona como si estuviera tratando de observarse a sí mismo desde fuera, y se halla una gran cantidad de citas enteras de Diego, con lo que se le confiere una voz ininterrumpida. En la película, sin embargo, se abandonan estas consideraciones características a favor del enfoque en la inocencia, curiosidad y vida amorosa de David borrando todas las ambigüedades⁵¹⁴. El cuento, además, se mantiene equívoco sobre los elementos principales de la sexualidad y religión de David. En cuanto a la religión, afirma en las dos obras que es ateo, pero el film lo enfatiza más intensamente al mostrar su indiferencia absoluta hacia cualquier práctica religiosa (Jablonska 2005, 127) e incluso incredulidad hacia el hecho de que Diego es creyente. Se podría argüir que cada vez que Diego o su vecina Nancy se dedican a alguna actividad sagrada, los directores mismos, al subrayar el encaprichamiento de los dos con el catolicismo y la santería, intentan demostrar su ridiculez⁵¹⁵. En el relato, por el contrario, el hecho de que sea religioso se presenta más bien como información neutra más que un juicio y aquí David incluso admite haber tenido varias veces pensamientos religiosos también, por ejemplo, cuando había participado en una obra de teatro vergonzosamente fallida y apeló a Dios para no encontrarse con nadie del público.

En cuanto a su sexualidad, aunque se deduce del texto de Paz que David es heterosexual, la única referencia directa consiste en la pregunta a sí mismo, “por qué, si era hombre, había ido a casa de un homosexual” (1991, 29), estableciendo así su ideología inicial de que los homosexuales no son “hombres”. Aparte de esta afirmación, no se halla

⁵¹⁴ Santí arguye, además, que el hecho de verlo a menudo solo muestra que su punto de vista predomina y destaca la última imagen en la que se ve “David’s face, embracing Diego and crying; it is he who has, if not the last word, certainly the last tear” (Santí 1998, 417; ‘la cara de David, abrazando a Diego y llorando; es él quien tiene, si no la última palabra, desde luego la última lágrima’). Se podría interpretar que lo que quiere transmitir Gutiérrez Alea aquí no es tanto el punto de vista de David sino enfocar a aquellos que se quedan y el dolor que produce el sentirse abandonados, aunque se comprendan los motivos de aquellos que se exilian, tal como ocurre también en *Memorias del subdesarrollo* y en *Todos se van*. En este sentido se parecen Gutiérrez Alea y Wendy Guerra: los dos decidieron quedarse en Cuba y seguir haciendo su arte en la isla. Las palabras de Hess sobre el director —“As Cuba’s premiere film director he could have easily left to make films in many other countries. But he stayed, worked, taught others, and always cast a critical cinematic eye on the revolution he supported but wanted to make better” (1997; ‘como el director número uno de Cuba, podría haberse ido con facilidad para hacer películas en otros países. Pero se quedó, trabajó, enseñó a otros, y siempre miró con un ojo crítico a la Revolución que apoyó, pero quiso mejorar’)— se podrían aplicar perfectamente a la escritora y aunque la última sigue sufriendo la censura, son aquellos artistas que ayudan a subsanar estos errores a través de la autocrítica.

⁵¹⁵ Los dos tienen altares montados en sus casas, hablan a los espíritus en voz alta y llevan a cabo rituales que le resultan extraños a David, como por ejemplo derramar *whisky* por el suelo antes de beberlo, para los orishas.

ninguna otra evidencia sobre su orientación sexual en una u otra dirección. En la película, en cambio, la trama se basa en su vida amorosa y se vuelve a mostrar una y otra vez que no es homosexual. De hecho, tiene tanta importancia para el director que decidió dedicar la primera escena al intento de David de perder su virginidad con su novia, aunque termina proponiéndole que esperen hasta que se casen (lo que ella acepta, aunque poco después se la verá casarse con otro hombre). Incluso la amistad entre Diego y David está conectada a la heterosexualidad del último, ya que la vecina de Diego va a terminar siendo la novia de David y Diego juega un rol importante en emparejarlos –antes de que surja la atracción natural, incluso le ofrece dinero a Nancy para que se acueste con David–. Finalmente, en una de las últimas escenas David le narra a Diego lo satisfactorio que es mantener relaciones sexuales con una mujer. En efecto, la aparición de Nancy en la versión filmica⁵¹⁶ de la historia es un elemento completamente nuevo, introducido “to make the relationship between the two men more complex”⁵¹⁷ (Gutiérrez Alea 1995). No solo aumentaron la complejidad dramática al crear el nuevo personaje, sino que esto también permitió introducir otros temas desafiantes que preocupan en la realidad contemporánea cubana, como por ejemplo el hecho de que Nancy, miembro del partido comunista, solía ser prostituta, trabaja en el mercado negro y cree, como su vecino, en la religión católica y en la santería. Esto muestra que no solo un disidente político como Diego puede inclinarse a tales creencias, sino también los miembros del partido comunista.

Mientras que Santí observa que aunque la película “addresses homosexuality well enough, [...] it does so strictly from a heterosexual point of view”⁵¹⁸ (1998, 418), otros críticos, como John Hess, han argumentado que “the film’s clichéd melodrama, whatever

⁵¹⁶ En el cuento no aparece ninguno de los personajes femeninos, que en la película sí tienen una gran relevancia y, en cambio, una figura central del texto literario, Ismael, desaparece para dar lugar a Miguel. Este tiene más similitudes con el antipático Bruno del relato, también suprimido en la película, que con Ismael, que termina convirtiéndose en amigo de David y demuestra comprensión ante la amistad de los dos hombres, mientras que Miguel quiere “cazar” a Diego en actividades ilícitas. Para un estudio minucioso de los personajes, su aparición y su evolución en otras obras de Senel Paz, así como la elección de los actores, véase Jean-Claude Seguin, “El lobo de fresa y el bosque de chocolate. Senel Paz y sus variaciones cinematográficas”, *Arbor*, vol. 187, núm. 748 (2011): 325-335.

⁵¹⁷ ‘para hacer la relación entre los dos hombres más compleja’.

⁵¹⁸ ‘aborda la homosexualidad lo suficientemente bien, [...] lo hace estrictamente desde un punto de vista heterosexual’.

the director's intent, reproduces Cuba's homophobic and sexist ideologies"⁵¹⁹ (1997). Llega a esta conclusión porque solo "going to bed with Nancy gives David enough self-confidence to stand up for his gay friend in public"⁵²⁰ (1997) o dejarse ver en un espacio público con él, así lo defiende por ejemplo ante Miguel diciendo, "oye, el maricón se llama Diego" (Gutiérrez Alea 1993, 01:12:00). Según el razonamiento de Hess, la película transmite el mensaje de que solo una figura heteropatriarcal puede establecer orden a través de la dominación masculina heterosexual y termina con la subyugación tanto de la mujer anteriormente independiente como del hombre gay intelectual. Se podría añadir a esto que el único personaje que realmente consigue lo que quiere y mejora su situación sin perder algún aspecto importante de su identidad es el hombre heterosexual: Nancy, aunque feliz por haber encontrado novio, pierde su independencia y Diego, al ser forzado al exilio, aunque está emocionado por poder ser "él mismo" en el extranjero, pierde la libertad de seguir viviendo en su isla querida (algo que nunca se podría haber imaginado al principio de la historia).

En cuanto a la intención, según Hess, del director, es también importante señalar que incluso si se parte de la hipótesis de Santí de que la película fue rodada desde un punto de vista heterosexual, que no tendría por qué ser en sí una razón de crítica, en una entrevista con Dennis West, Gutiérrez Alea, preguntado por la "homosexualidad estereotípica" remarca que la *loca*

expresses himself in a very extroverted, very spectacular manner, flaunting his homosexuality. [...] Diego, on the other hand, is a gay who has other concerns. He is a refined and cultivated man who is relatively mature, and he conducts himself as a normal person⁵²¹ (1995).

⁵¹⁹ 'el melodrama estereotipado de la película, cualquiera que fuera la intención del director, reproduce las ideologías homófobas y sexistas de Cuba'.

⁵²⁰ 'acostarse con Nancy le otorga suficiente confianza a David para defender a su amigo gay en público'.

⁵²¹ 'se expresa de una manera muy extrovertida, muy espectacular, alardeando de su homosexualidad. [...] Diego, por lo contrario, es un homosexual que tiene otras preocupaciones. Es un hombre fino y culto que es relativamente maduro y se comporta como una persona normal'.

Incluso si no muestra ninguna “intención” clara en cuanto a su película, esta afirmación parece exponer la homofobia escondida –o no tan escondida– al clasificar a los homosexuales según su comportamiento en los tipos “normales” y “no normales”. Además, dos elementos del cuento han sido eliminados: primero, Diego le cuenta a David explícitamente “cómo [s]e hi[zo] maricón” (Paz 1991, 23) y, segundo, clasifica a los homosexuales en tres categorías. Esta clasificación se divide en *homosexuales*, *maricones* y *locas*: los *homosexuales* se sienten atraídos por hombres, pero no “p[ierden] el tiempo a causa del sexo, no hay provocación capaz de desviar[les] de [su] trabajo. Es totalmente errónea y ofensiva la creencia de que [son] sobornables y traidores por naturaleza. No, señor, [son] tan patriotas y firmes como cualquiera” (Paz 1991, 34-35); las *locas* no pueden pensar en otra cosa que en el sexo con otros hombres y “provocan y hieren la sensibilidad popular, no tanto por sus amaneramientos como por su zoncera, por ese estarse riendo sin causa y hablando siempre de cosas que no saben”⁵²² (Paz 1991, 36) y los *maricones* se sitúan en un punto intermedio. Evalúa cada categoría de más positivo a menos y afirma que los mejores son aquellos que siguen anteponiendo la Revolución a su deseo sexual, esto es, los *homosexuales* –la única categoría en la que emplea la primera persona plural, aunque se autodefine en otras ocasiones como *maricón*–. Esto recuerda a la suposición de Gutiérrez Alea de que hay mejores y peores homosexuales y muestra que el texto original, aunque en menor medida, ya contenía alguna noción problemática. Finalmente, a lo largo de la película no se halla ni una sola escena en la que se muestren prácticas homoeróticas explícitas o implícitas⁵²³. Los únicos dos momentos en los que hay contacto físico entre dos hombres son, primero, el abrazo final entre David y Diego cuando se despiden –esto es, después de que David ha recobrado su “hombría” al acostarse con Nancy, ya que antes se negaba a abrazarlo– y, segundo, entre David y su

⁵²² El texto sigue con una muestra de que, además, la homofobia se mezcla con el racismo: “El rechazo es mayor aún cuando la loca es de raza negra, pues entre nosotros el negro es símbolo de la virilidad” (Paz 1991, 24). En la película Germán, el amigo de Diego, sería quien ejemplifica la categoría de las *locas*, de modo que todas las categorías se cubren si se considera que Diego representa tanto al *homosexual* como al *maricón*.

⁵²³ El propio Paz reconoce en la introducción al guion cinematográfico que “la sociedad cubana y la revolución ya estaban preparadas para sudar de una vez y por todas el trauma de la homosexualidad aunque no para asistir a la representación de una historia homoerótica” (Paz 2012, 22), y aunque se refiere a una historia amorosa, se puede deducir de la misma afirmación que la omisión de escenas homoeróticas fue voluntaria.

compañero de habitación heterosexual que puede comentar su “buen culo” y darle un cachete porque es suficientemente masculino para que la sociedad lo acepte sin problema. Por el contrario, los actos físicos heterosexuales encuentran su camino a la pantalla en multitud de ocasiones, a menudo sin avanzar la trama, como por ejemplo en la primera escena en la que David mira a hurtadillas en la habitación colindante en un hotel y ve a una pareja mantener relaciones sexuales. Aunque el hecho de omitir escenas explícitas no implica necesariamente un discurso homófobo, en conjunción con todo lo mencionado anteriormente, es difícil no tomar nota de la posibilidad de una valoración subyacente “oficial” sobre “cuánta” homosexualidad se debe tolerar en Cuba.

Hay críticos, como Bejel, que incluso han propuesto que un final diferente habría sido la solución para una reconciliación real entre los dos protagonistas: “The happy ending for David and Nancy is, in my opinion, a double strategy of containment that both facilitates an ideological closure and obscures other possible resolutions, such as a sexual relationship between David and Diego”⁵²⁴ (1997, 70). Discutió la opción a la manera de *El beso de la mujer araña* con el propio Senel Paz en una entrevista inédita y narra que el autor argumentó —muy razonablemente— que

if David had been a closeted homosexual (i.e., if Diego had managed to draw David out of a repressed homosexuality), the film would have been weakened because the intention was to portray a heterosexual character who had the capacity to understand a homosexual and his situation in Cuban society⁵²⁵ (Bejel 1997, 70).

Aunque Bejel afirma que la complejidad de la obra de Puig va más allá de la revelación de la homosexualidad secreta del revolucionario y refleja más bien el hecho de que las definiciones y actitudes sexuales son más porosas y fluidas de lo que a uno le gustaría admitir, en este caso particular, y sin que esto implique crítica alguna hacia la

⁵²⁴ ‘El final feliz para David y Nancy es, en mi opinión, una estrategia doble de contención que facilita tanto el cierre ideológico como oscurece otras posibles soluciones, como por ejemplo una relación sexual entre David y Diego’.

⁵²⁵ ‘si David hubiese sido un homosexual dentro del armario (esto es, si Diego hubiese conseguido sacar a David de una homosexualidad reprimida), la película habría sido debilitada porque la intención fue retratar a un personaje heterosexual que tenía la capacidad de entender al homosexual y su situación en la sociedad cubana’.

novela de Puig, la decisión de Paz parece más acertada, ya que si hubiesen optado por un final con un encuentro sexual entre los dos hombres, toda la disputa sobre si los heterosexuales deberían por fin aceptar a los homosexuales se habría perdido a favor de una retórica en la que los propios homosexuales serían quienes estarían aceptando su propia homosexualidad. Es justamente en la formación de la amistad entre dos personajes totalmente opuestos donde reside la fuerza de la película. Pese a que la ideología del director pueda formar parte del dogma oficial, por la manera en la que los actores consiguen transmitir sus papeles es sostenible afirmar que a los espectadores la reconciliación entre Diego y David les convencerá. El último diálogo en la heladería puede que sea la mejor evidencia de lo cercana que se ha vuelto la amistad, de hasta qué punto han llegado la comprensión y el respeto mutuos y de cómo el odio inicial hacia aquello que no se considera “normativo” dentro de una cierta ideología se atenúa a medida que la amistad progresa hasta desaparecer por completo: Diego le dice a David, quien ahora pide helado de fresa, imitando su primer encuentro pero con los roles invertidos, “el único defecto que tienes es que no eres maricón” (Gutiérrez Alea 1993, 01:39:32), a lo que David responde, “nadie es perfecto”⁵²⁶ (1993, 01:39:36)⁵²⁷.

Como se ha mencionado anteriormente, David no solo tiene que aprender a aceptar a Diego como hombre gay y creyente, sino también en términos de tolerancia general. Otro ejemplo de sus filosofías dispares es la manera en la que ven el arte: mientras que Diego cree en el arte por el arte —“¿cuándo van a comprender que una cosa es el arte y otra la propaganda?” (Gutiérrez Alea 1993, 01:03:42)—, David defiende el arte como propaganda, haciendo así eco de la perspectiva de la Revolución. De hecho, es precisamente una exposición de arte de un amigo de Diego que hace esculturas religiosas

⁵²⁶ Este final, que no se halla en el cuento —pero sí en el guion— se podría interpretar como un guiño a la célebre escena final de *Some Like It Hot* de Billy Wilder de 1959 que termina de la siguiente manera: “JERRY (removing wig): —I’m a man! OSGOOD: —Well, nobody’s perfect!” (Wilder 1959, 02:00:44; ‘JERRY (quitándose la peluca): —¡Soy un hombre! OSGOOD: —Bueno, ¡nadie es perfecto!’). La adición de este guiño en la película, y no en el cuento, se puede justificar por presentarse en el mismo formato que aquello que lo inspiró.

⁵²⁷ El intercambio ocurre después de la confesión de Diego de que en un principio tenía el plan de seducirlo. David, por su parte, estaba fingiendo una amistad para espiarlo hasta que se convirtió en una amistad verdadera —aunque con roles invertidos, evoca el personaje de *El beso de la mujer araña* donde Molina comienza a espiar al revolucionario y termina posicionándose de su lado—. Sobre el engaño mutuo de Diego y David, véase Enrico Mario Santí, “*Fresa y chocolate: the Rhetoric of Cuban Reconciliation*”, *MLN*, vol. 113, núm. 2 (1998): 407-425.

—aunque se preocupa por explicarle a David que no se trata de una obra religiosa sino artística— lo que finalmente lleva a su exilio, aunque al principio del cuento asevera que a pesar de haber tenido problemas con el sistema y de que ellos piensan que no hay un lugar para él en Cuba, está convencido de que pertenece allí y que no se irá en ningún caso: “soy, antes que todo, patriota y lezamiano” (Paz 1991, 16). Aunque el cuento le atribuye una importancia mayor a Lezama Lima, no se pierde por completo su presencia en la película, tal como el amor de Diego por Cuba que comparte felizmente con David, a quien le revela todo un mundo nuevo de literatura, música⁵²⁸ y arte, paralelamente al descubrimiento de la tolerancia y autocrítica.



Fig. 129-132. Uno de los elementos que Diego le enseña a David es descubrir la ciudad. Estos recorridos los llevan a cabo tanto juntos como David en solitario y van acompañados de recorridos visuales por La Habana (Gutiérrez Alea 1993, arriba: 01:07:28 y 01:07:34; abajo: 01:07:46 y 01:08:25).

⁵²⁸ Tal como ocurre en *Todos se van* —donde la insistencia de la madre de Nieve de tocar una canción censurada desencadena que la manden a Angola—, la música ocupa un lugar especialmente destacado, en este caso a petición del director a Senel Paz como guionista, que relata que “como si fuéramos Diego y David, me hace oír unas piezas para piano de Ignacio Cervantes y Manuel Saumell que había encontrado por casualidad en un cassette [...] y me estimuló a crear una escena donde pudiera utilizarla, y al averiguar sobre la vida de Cervantes y el significado de aquellas piezas, resulta que todo venía como anillo al dedo porque Cervantes vivió, en relación con su destierro, algunos conflictos semejantes a los de Diego, y escribí la escena en que escuchan *Adiós a Cuba*” (Paz 2012, 14-15). Nancy utiliza la música, además, como arma protectora al subir el volumen tanto que nadie pueda escuchar algo que la pueda comprometer.

Esto podría ser una implicación sutil de que la sofisticación y la educación terminarán llevando a una aceptación más amplia y muestra que David, que había formado parte de la campaña de la alfabetización de 1961 y había querido ser maestro – una profesión negada a los homosexuales– encontró una manera de convertirse en mentor. Este proceso destaca más en el relato original de Paz, en el que profundiza en figuras literarias y textos importantes: le otorga especial importancia a *Paradiso* de Lezama Lima⁵²⁹, lo que podría deberse a que, aunque fue considerada la obra maestra del autor, fue censurada en la fase temprana de la Revolución debido al contenido explícito homosexual⁵³⁰.

Otro elemento que muestra que el cuento es más audaz a la hora de criticar el punto de vista oficial es que tiene lugar en el presente, mientras que en la película los eventos comienzan en 1979. De esta manera, la versión literaria admite que el problema de la homofobia sigue siendo contemporáneo, mientras que el largometraje deja abierta la posibilidad de interpretar que solo está haciendo referencia a un obstáculo pasado. Gutiérrez Alea, al ser preguntado directamente, justificó la decisión en lo que podría definirse como una respuesta políticamente correcta, esto es, porque

1979 represents the end of a historical period, because the Mariel boatlift occurred in 1980, and that caused many things to change. So we preferred not to burden our plot with additional complications. The period before 1979 was also the time of greatest repression or discrimination against homosexuals⁵³¹ (1995).

⁵²⁹ Sobre la importancia de Lezama Lima y los almuerzos de *Paradiso* en el texto, véase Eloy E. Merino, “Los usos del almuerzo lezamiano en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz”, *Chasqui*, vol. 33, núm. 1, mayo (2004): 42-55.

⁵³⁰ Gutiérrez Alea aclara en una entrevista que “the film doesn’t recuperate Lezama, because he is already recuperated. He has an extraordinary reputation. The film does pay very just homage to him – not because he was a gay writer, or part of a gay culture, or a writer who focused exclusively on gay culture – but because he was an author of universal stature who had at one time suffered discrimination” (1995; ‘la película no recupera a Lezama, porque ya ha sido recuperado. Tiene una reputación extraordinaria. La película sí le rinde homenaje –no porque fue un escritor gay, ni porque fue parte de una cultura gay, ni porque fue un escritor que se centró exclusivamente en la cultura gay– sino porque fue un autor de estatura universal que, en algún momento, sufrió discriminación’).

⁵³¹ 1979 representa el fin de un periodo histórico, principalmente porque el éxodo de Mariel ocurrió en 1980 y esto llevó a que muchas cosas cambiaran. Así que preferimos no cargar nuestra trama con complicaciones adicionales. El periodo antes de 1979, además, fue también el periodo de mayor represión y discriminación hacia los homosexuales.

Aunque parece que ha podido influir, según Jablonska, que “la película no presenta un punto de vista objetivo, sino más acorde con la perspectiva del régimen cubano” (Jablonska 2005, 129) y fue ciertamente más fácil asegurarse de que no fuera censurado si una de las posibles interpretaciones es que comenta tan solo eventos obsoletos, aun así cumple una función muy importante: la de juzgar lo que ocurre en la propia Cuba⁵³². Incluso si estos juicios no fueron tan duros como podrían haber sido, el mero hecho de abordar este tema fue ciertamente nuevo e innovador y, dentro del contexto histórico, necesario para avanzar hacia la tolerancia, no solo en cuanto a la libertad de los homosexuales, sino también en contra de la opresión de aquellos que disienten del sistema o de aspectos del mismo. En esta línea, Paz reveló sus intenciones, como era de esperar, revolucionarias y, desde luego, ambas obras consiguieron su objetivo de alentar al público a reconsiderar sus valores establecidos: “Art is revolutionary when it renews, discovers, opens doors, but not when it revolves around its own advances”⁵³³ (en Resik 1997, 86).

⁵³² Senel Paz explicó que este hecho hizo que fuera difícil encontrar actores para los personajes: “Because when films [made judgments on] the past before, the accused were the homegrown pseudo-bourgeoisie, imperialism, and the outlaws. But now the judged are we ourselves, and it’s difficult to cast all of the roles when it comes to negative characters” (en Resik 1997, 87; ‘Porque cuando las películas [emitían un juicio] sobre el pasado anteriormente, los acusados eran los pseudo-burgueses locales, el imperialismo y los delincuentes. Pero ahora los juzgados somos nosotros mismos, y es difícil encontrar el elenco a la hora de asignar personajes negativos’.

⁵³³ ‘El arte es revolucionario cuando renueva, descubre, abre puertas, pero no cuando gira alrededor de su propio progreso’.

III.3. CUARTEL Y BURDEL

*¡Cuánta alegría de cuartel y de burdel!
El calor de las ramerías compensa el frío ejercicio de las balas.
Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente**

Los dos espacios que se tratan aquí, el cuartel y el burdel, con sus propias reglas y convenciones características, han sido el centro de atención de múltiples obras literarias latinoamericanas. Por su naturaleza de lugares cerrados sirven como microcosmos en los que se crean estructuras y roles metafóricos de la sociedad. Las obras que se han elegido son *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano, en las cuales se representa el cuartel, y en el ámbito de los prostíbulos *Pantaleón y las visitadoras*, también de Vargas Llosa, y *El lugar sin límites* de José Donoso. Todas han sido adaptadas bajo su título original por Lautaro Murúa, Francisco Lombardi (las dos obras de Vargas Llosa) y Arturo Ripstein, respectivamente.

El cuartel, y por extensión los espacios gobernados o regulados por militares, es el lugar por excelencia en el que la vida se desarrolla en base al orden, un orden que a su vez se cimienta en la violencia. Mediante obligaciones, amenazas y castigos violentos se pretende *adiestrar* a los subordinados, mientras que los superiores gozan del poder que tienen sobre los primeros. De la misma manera en la que Sofsky propone que “el contrato estatal no pone coto a la violencia, al contrario: ésta es modificada, centralizada y perfeccionada, se la dota de una fuerza y una contundencia insospechadas” (2006, 13), se verá aquí cómo el Estado en su forma militar ejerce la violencia institucionalizada en contra de sus ciudadanos con el fin de quebrarlos para que sirvan de nuevo de marionetas que ejerzan al final de su formación la misma violencia sobre las generaciones venideras. Mediante las reglas fijas y estrictas se intenta llegar a una “utopía del orden [que] aspira a la completa eliminación de la libertad” (Sofsky 2006, 18), ya que una vez conseguido el objetivo de suprimir lo distinto –por el posible peligro de rebeldía o disturbio–, se

llegaría al estado autoritario en el que todos obrarían solo en función de este. El cuartel, en cierta manera, sistematiza la violencia y la convierte en un elemento *normal*. Para llegar a esta posición en la que puede obrar violentamente, ha hecho uso de las armas porque “sin armas no hay violencia” (Sofsky 2006, 27), aunque, por supuesto, el propio cuerpo puede ser un arma. Sofsky va más allá y propone que

el arma es portadora de significaciones, tiene valor cultural. Es a la vez violencia materializada y violencia simbólica. Es demostración de poder y de fuerza. [...] En los desfiles militares, esos grandiosos espectáculos intimidadores, el poder del orden demuestra públicamente y de forma espectacular que es inatacable (2006, 27).

Una de las razones por las que los militares llegan a adquirir tal grado de poder es esta demostración oficial que tiene el fin de intimidar a cualquier persona que pueda ser subversiva. En *La ciudad y los perros* se hace mención explícita al hecho de que el arma constituye parte del soldado: “El arma no debe caer nunca al suelo. Es preferible romperse la crisma antes que soltar el fusil. Para el soldado el arma es tan importante como sus huevos. ¿Usted cuida muchos sus huevos, cadete?” (Vargas Llosa 1993, 178). Carlos Fuentes recurre a William Blake al sugerir que el “cuartel es sólo la sociedad en miniatura; la sociedad es el cuartel gigantesco, la prisión social” (Fuentes 1969, 38).

Por otra parte, el burdel siempre ha sido tema de la literatura universal, pero, como apunta Tallón, la novedad que aportan las novelas de, por ejemplo, Vargas Llosa u Onetti es que no tratan del prostíbulo en sí, sino de

su metáfora. La modernidad y grosería del capitalismo había producido, para aquellos años, una época grotesca de gloria y desgracia, placer e inmundicia, esplendor y ocaso, simultáneamente. Y los burdeles de Vargas Llosa y Onetti reflejaban ese escenario, tratado por el particular estilo de cada autor. Hay una variante de la modernidad en estos libros, imposible de desligar de la decadencia, que crece sobre una voz que escucha en su

cabeza el protagonista, a menudo un individuo enigmático, oscuro, sin pasado, o en todo caso con un oscuro pasado⁵³⁴ (Tallón 2013).

Es decir, el burdel, como el cuartel, es el marco en el que se inserta ese microcosmos que refleja la sociedad y nos permite analizar sus aspectos sórdidos y truculentos.

Pero no solo por separado tienen su interés, sino que las dos metáforas comparten más de lo que parece a primera vista. Aparte de que se trata de espacios cerrados, casi como celdas –tanto de un sitio como de otro puede ser difícil o casi imposible salir, por varios motivos que se examinarán a lo largo de esta sección–, se reúnen en ellos personas de todo tipo de estratos sociales. Además, como insinúa el epígrafe a este capítulo, el sexo en los cuarteles a menudo está vinculado a la prostitución: así, en *La ciudad y los perros*, observa Dorfman (1970), las únicas relaciones sexuales que no transcurren con prostitutas serán con animales, en *Pantaleón y las visitadoras* se tematiza directamente la creación de un prostíbulo para los clientes militares. Por último, los protagonistas también suelen compartir su carácter de marginados y solitarios, que se intensifica una vez llegados a su aislamiento social en sus respectivos *hogares*.

III.3.1. LA CONCIENCIACIÓN POLÍTICA EN *CUARTELES DE INVIERNO*

*In our age, there is no such thing as 'keeping out of politics.'*⁵³⁵
George Orwell

La novela *Cuarteles de invierno* (1982) de Osvaldo Soriano constituye el último libro de su trilogía⁵³⁶, que se ocupa de problemas sociopolíticos en Argentina, aunque

⁵³⁴ Se refiere aquí, en principio, a *Juntacadáveres* de Onetti y *La casa verde* de Vargas Llosa, pero a nuestro parecer lo mismo vale para las novelas “de prostíbulo” que se incluyen en este estudio.

⁵³⁵ ‘En nuestra época no existe la posibilidad de “mantenerse ajeno a la política”’.

⁵³⁶ “Si *Triste, solitario y final* se interesa por los primeros años de incertidumbre cuando avenía la represión dirigida a los grupos «Montoneros» y pasando por *No habrá más penas ni olvido* que es el recuento simbólico del caos acaecido a raíz de la lucha por el poder entre bandos peronistas y la guerra declarada a los supuestos grupos subversivos, *Cuarteles de invierno* se encara al régimen militar” (Delgado-Costa 2002, 144).

cada una de las novelas funciona por sí sola, y las referencias intertextuales no son imprescindibles sino primordialmente enriquecedoras. Soriano compuso la novela entre 1977 y 1979 en Bélgica y Francia durante el exilio y se sitúa en el contexto histórico del *Proceso* argentino. La adaptación cinematográfica de Lautaro Murúa –que no contiene estos guiños a la anterior novela⁵³⁷– se llevó a cabo incontinenti al derrocamiento del régimen en 1984. En ambos casos la historia se desarrolla en un pequeño pueblo imaginario cerca de Tandil⁵³⁸, y trata de un boxeador que tuvo en el pasado su época gloriosa y un cantante de tango que arriban al pueblo para contribuir a la fiesta organizada por los militares por el aniversario de la fundación del cuartel que se instaló en el pueblo cuando estos llegaron al poder para instaurar la paz y el orden; así lo anuncian los carteles publicitarios: “Pueblo y Fuerzas Armadas unidos en el común Destino de Paz y Grandeza” (Soriano 1984, 62). Para el evento han elegido adrede a dos figuras del ámbito apolítico, como lo son, en principio, el deporte y la música. Sin embargo, también ellos, que efectivamente presentan más bien indiferencia política al empezar la novela, tendrán que replantearse sus convicciones –o el desinterés por ellas– cuando presencian el (mal)trato de los militares. Cuando ellos dudan del apoyo del “más politizado” de los dos –aunque ni siquiera hay indicios claros de qué ha hecho en contra de ellos–, el cantante Andrés Galván⁵³⁹, ni siquiera se le permite actuar. Por las injusticias y arbitrariedades a las que el régimen somete a los ciudadanos, estos dos personajes apolíticos se conciencian y sienten la necesidad de rebelarse.

No parece gratuito que Soriano haya elegido la temática de un evento deportivo que debe encubrir las calumnias que se ejercen en contra del pueblo y acaparar el foco de atención, puesto que cuatro años antes de la publicación de la novela, en 1978, se celebró

⁵³⁷ Durante el intento de huida no solo omite el avión estrellado en el campo que hace referencia directa al piloto de *No habrá más penas ni olvido*, sino que incluso cambia el nombre del pueblo de Colonia Vela a Puerto Obligado, para evitar que el público lo relacione con la segunda parte adaptada por Héctor Olivera que se ha analizado en II.2.2. (Neifert 2003, 59).

⁵³⁸ Soriano vivió en este pueblo durante su juventud, allí “escribió y publicó su primer cuento –*La caña*– y dirigió un cine club” (Neifert 2003, 48), también realizó su único cortometraje en el mismo sitio.

⁵³⁹ En una conversación ya al principio de la estancia con el cantante local, este le dice: “Ahora, los tangos nuevos que usted hizo, ésos... digamos... de protesta... ésos se me escapan, le soy sincero”. A lo que contesta Galván: “–A mí también [...], hace tiempo que ya no los canto” (Soriano 1984, 30), pero resiste al intento del pueblerino de tomar posición sobre si el tango tiene o no que mezclarse con la política. Esta evitación del tema indica que simplemente opta por no dar su opinión para no meterse en problemas.

en Argentina el Mundial de fútbol. Al autor se le conocía como un gran aficionado a este deporte⁵⁴⁰, razón de más para que sea probable que siguiera desde el exilio atentamente el Mundial y cómo se aprovechó la Junta Militar de este, como se ha descrito detalladamente en el capítulo sobre Argentina en relación con *Hay unos tipos abajo* (cfr. III.2.2.4.).

La novela de Soriano, por tanto, alegoriza el momento histórico sin mencionarlo directamente, la situación sociopolítica será el margen de la historia, pero no su centro, ya que toca dentro de ella temas universales como la amistad, la rebeldía, el amor y la opresión. Mientras que el libro consigue transmitir magistralmente cómo sus personajes se van politizando y desobedeciendo poco a poco, en la película este efecto resulta mucho más circunstancial, ya que los hechos parecen ocurrir sin mucha lógica causa-efecto y sin que el espectador pueda observar el proceso de concienciación.

La adaptación se circunscribe a aquellas que son transposiciones cercanas; de hecho, los diálogos en su mayoría se reproducen sin cambios. Así, dijo el propio director que “el libro original estaba prácticamente escrito como un guión” (Neifert 2003, 58), y lo tomó tal cual. Sin embargo, Soriano nos brinda un relato en primera persona que permite al lector entender y seguir los pensamientos del protagonista Galván, observar por su visión el comportamiento de los otros, la evolución del boxeador Rocha desde compañero casual que le resulta molesto –al descubrir que están alojados en la misma habitación se enfurece– hasta amigo al que cuida. Mediante este recurso, se profundiza en el carácter de los personajes, se permite una identificación con ellos y se alienta la empatía. Por el contrario, la película demuestra un retrato superficial de los hechos en el que los puntos de interés real de la novela se pierden. Esto no quiere decir que no transmita la opresión militar de manera explícita, pero pierde la sutileza del texto escrito. La cotidianeidad que se percibe en este pueblo argentino suprimido por los militares es de un aniquilamiento de la opinión propia y la libertad, así como un miedo constante por la autoridad:

⁵⁴⁰ “El fútbol fue una de sus pasiones. Primero, como jugador durante su adolescencia y juventud; luego, como fanático «hincha» de San Lorenzo y periodista deportivo. Solía decir: «Lo que ocurre dentro y alrededor de la cancha suele ser una dramatización de los problemas de la gente, de la sociedad»” (Neifert 2003, 55).

los dos protagonistas advierten el aspecto sofocante del pueblo, reflejado por la atmósfera de miedo que se percibe en detalles obvios como las persianas siempre cerradas, las calles vacías cuyo silencio es solamente interrumpido por los motores de los autos o jeeps policiales o militares y el severo control de lugares públicos tanto como privados (Lorente-Murphy 1995, 95).

Incluso el hospital está en un estado deteriorado y no se percibe ningún intento por parte de los ciudadanos –probablemente porque nadie se atreve a quejarse por los posibles castigos– de reclamar su derecho a una infraestructura que funcione. Neifert admite que “el filme es más una crónica que una recreación novelística” (2003, 60), pero defiende que mantiene “la sátira política[,] el tono irónico y el humor ácido” (2003, 60). Su interpretación indica que se trata simplemente de un enfoque diferente, centrado en “el flanco testimonial en perjuicio de la amistad del boxeador y el cantor de tangos” (2003, 60); sin embargo, parece que al ser el origen y el centro de la narración, se pierde también la fuerza de la denuncia, porque efectivamente lo que se le transmite al espectador es una crónica seca. Al optar por reproducir los diálogos literales, pero sin el contexto y trasfondo que proporciona el libro, se estropea la emoción y la capacidad de captar la atención o mantener la tensión. Neifert también observa que los hechos adquieren un tono inverosímil por el hecho de no estar “contenidos acertadamente en una metáfora que permita al espectador construir los significados” (2003, 59), y que ni el cantante de tangos “alcanza a ser un estereotipo de lo popular” (2003, 59), ni el boxeador “es una imagen de la inocencia” (2003, 59). Es decir, lo que ha conseguido el libro, esto es, ser una metáfora para todos los crímenes que ocurrieron en el país, mostrar cómo el poder militar oprime y aniquila a la sociedad y la libertad de opinión, está ausente en la película, junto a una reducción de la “credibilidad de los personajes” (2003, 59).

El doctor Águila Bayo representa un conjunto extenso de la población argentina que escoge poner al mal tiempo buena cara: pronto se aclara que no es un convencido seguidor de los militares, sino que lo que le conviene es no llevar la contraria ni concienciarse. Aunque los defiende públicamente, hay varias menciones que revelan que su interés principal reside en la tranquilidad que él cree poder conseguir mediante la presencia de los militares, y que opone al caos y crímenes previos antes de que llegasen:

“[...] veintidós muertos en un solo día. No fue un chiste, le aseguro. Felizmente hace tres años que tenemos a los militares aquí. Ya hicieron una escuela y un cuartel” (Soriano 1984, 33). Por supuesto olvida todos los muertos clandestinos (o no) que corren a cuenta de los militares. Según él “tienen buenas intenciones, quieren sacar al país del pozo y si uno está dispuesto a andar derecho saben olvidar” (Soriano 1984, 67). A pesar de que en la pensión hay fotos de todos los militares menos de Perón, Águila Bayo no es anti-peronista, e incluso preserva un recuerdo entre neutro y positivo de él:

Tengo una carta de Perón que me felicita, sí señor. Ahora es otra cosa. Yo nunca fui peronista, pero el viejo era sabio. Si le hubieran hecho caso no habría pasado lo que pasó. Pero no, se creían más peronistas que Perón y ahí tiene... ¡La revolución! –sonrió, paternal–. Se creían que era soplar y hacer botella... Claro, entonces vino esta gente y puso orden (Soriano 1984, 68).

Por otra parte, “el único elemento local de crítica al sistema” (Lorente-Murphy 1995, 95) es el mendigo Mingo, que pronto se convierte en un amigo para Galván. Él configura en cierta manera la memoria colectiva del pueblo y así, nada más conocerse, reclama las injusticias de los militares y el olvido aparente al que se ha sometido el pueblo *motu proprio*, aunque se incluye a sí mismo parcialmente:

–Son capaces de vender el alma por unos pesos y después van a misa para hacerse perdonar. [...] Casi todos tienen un pariente muerto. El pariente más joven, el loco de la familia. Se consuelan unos a otros como si se los hubiera matado la epidemia.

–¿Y usted qué hacía cuando la epidemia?

–¿Yo? Lo mismo que ellos. Ver, oír y callarme la boca. Más viejo es uno, más se agarra a las cosas mezquinas, más acepta, más miedo tiene de perder las poquitas porquerías que consiguió (Soriano 1984, 39-40).

Esta descripción encaja con la imagen que da el doctor Águila Bayo; sin embargo, Mingo es distinto a ellos: avisa a Galván cuando este se encuentra en peligro, le ayuda a escaparse y hasta lo acompaña a la vuelta para prevenir a Rocha de que la pelea está amañada. Finalmente tendrá que pagar el precio por no jugar según las reglas de los

militares: lo asesinan por haber ayudado a su nuevo amigo, el mismo destino que le esperó al único con el que podía hablar abiertamente antes de conocer al cantante. Mientras que en la película resulta inverosímil que Rocha convenza a Galván de que tienen que velarlo porque “era su amigo” (Soriano 1984, 127), en el libro resulta coherente y emotivo. Así, cuando se encuentran con el cadáver se transmite la reacción de horror de Galván, que intenta “escapar de los ojos de Mingo, pero la mirada opaca me siguió hasta que me puse detrás del cadáver” (1984, 128). El trío de Rocha, Galván y Mingo lo define Mathieu como “verdaderos anti-héroes que rescatan la dignidad del hombre y defienden viejos valores morales que parecen haberse perdido” (1988, 86), ya que son los únicos que no siguen la corriente, sino que quieren luchar por su integridad y su dignidad. En el prólogo a la edición de Seix Barral afirma Osvaldo Bayer que la obra refleja

el poder militar en Colonia Vela y los representantes del pueblo vencido. La humillación es permanente, desde el autor al lector. Nos humillan porque nos humillamos. El boxeador ex ídolo y el cantor de tangos, los dos sospechados de comunistas. El pueblo aplaudiendo a los torturadores que nos vienen a uniformar (2003, 8).

No obstante, parece menos “grave” la humillación como respuesta a la rebelión que la aceptación muda de las injusticias impuestas sobre la sociedad. Ellos, mediante su lucha, no pierden en ningún momento la dignidad, ni se someten a un sistema que quiere aniquilarlos, luchan hasta el fin, y aunque la autoridad consigue vencerlos con el poder de las armas, ellos no se dejan corromper ideológicamente.

La lucha final entre los dos boxeadores es el clímax de la metáfora de la lucha del régimen en contra de la sociedad. Utiliza además el cuerpo humano “como el foco más tangible y más obvio para la degradación y la aniquilación” (Lorente-Murphy 1995, 96), como ya se ha considerado anteriormente (*cfr.* III.1.4. y III.2.1.4.). En este caso gana el poder armado por encima de la rebelión civil, el primero personificado por el boxeador militar en un estado físico superior al segundo, Rocha. No solo se oponen en el físico, también las *armas* son desiguales; de manera metafórica Rocha llega al pueblo sin bata⁵⁴¹,

⁵⁴¹ Esto es otro indicio de que el personaje hace reminiscencia a Rocky Marciano, aparte de la obvia cercanía de los nombres: Rocky también llegó sin bata.

y en lugar de guantes buenos modernos, utiliza unos viejos –por decisión propia–. A pesar de que desde el principio no hay duda de que vaya a ganar el militar, durante la batalla empieza a crecer la esperanza en el lector de que el pueblo pueda ganar al régimen. Rocha cree en la posible victoria, e incluso Galván reflexiona después de la derrota que

tal vez había tenido razón: hubo un momento en que la victoria estuvo allí, en su alcance, aunque él no supo aprovechar la oportunidad. Un solo golpe podría haber cambiado esta absurda historia en la que estábamos metidos, en medio de un pueblo indiferente en el que nadie abría una puerta para decirnos adiós, gracias por haber reventado frente a nuestros ojos (Soriano 1984, 187).

De nuevo, esta especulación hace pensar en la cuestión de qué habría pasado si el pueblo hubiese opuesto más resistencia en contra de la autoridad. Durante la lucha hay otro elemento que inquieta tanto al lector como al espectador: un helicóptero que sobrevuela la cancha y que hace sospechar que en el caso de que pasara lo improbable, que Rocha ganara o estuviera a punto de ganar, este helicóptero militar intervendría de alguna manera ilícita.

Carbajal (2006) presenta un análisis interesante sobre el caos dentro del orden: aparte de la infraestructura pobre ya indicada, el orden que imponen los militares es superficial ya que encubre un caos en cuanto a la organización en el pueblo. El ejemplo que propone el crítico es la falta de estructura de los distintos rangos autoritarios con el resultado de que a menudo un personaje deroga el orden de otro, y ni siquiera se sabe quién tiene el *derecho* de castigar o reprender a los ciudadanos, como demuestra la secuencia de dos policías que acosan a los amigos y la aparición de otra figura autoritaria no identificada que les ordena irse. Otro tipo de caos lo halla Carbajal en lo que él llama “gratuitous violence”⁵⁴² (2006, 88), la escena mencionada termina con que uno de los policías hiere con su pistola la mano izquierda de Rocha –que es zurdo– de manera aleatoria, ya que parece “much more motivated by an arbitrary need to commit violence

⁵⁴² ‘violencia gratuita’.

than by the desire to negatively impact Rocha's chances of beating Sepúlveda”⁵⁴³ (2006, 88). Así lo corrobora Somerou, quien anota que la estancia de los dos “explicita también la violencia y la arbitrariedad cotidiana de la micro-sociedad militarizada” (1990, 80), con la referencia al mismo incidente y al hecho de que la policía entra por la fuerza a su habitación, que termina en que Galván y Rocha reciben una paliza inexplicable.

Además, destacan las dos congregaciones militares en las que gobierna el desorden, tapado por una protección y organización aparentes. Primero, la gala durante la cual Rocha consigue interferir en los discursos del doctor Águila Bayo y Sepúlveda, el contrincante de Rocha, hasta que los soldados lo echan a la fuerza de la sala. En segundo lugar, la fiesta militar que está protegida por guardias que, sin embargo, no son capaces de identificar a Galván, por lo que este puede hacerse pasar por uno de ellos. En este episodio ya aparece la conexión entre prostíbulo y cuartel: los militares se reúnen en un burdel camuflado de bar, que recrea un ambiente turbio y poco transparente –subrayado esto último, metafóricamente, por el humo–. La consumación del acto sexual con las prostitutas se contrapone al acto amoroso de Rocha con la hija del doctor, con el resultado de las dicotomías vulgar-puro e inmoral-moral.

Con su obra, Soriano nos descubre “the silencing of popular expression”⁵⁴⁴ (Carbajal 2006, 85) mediante la palabra, y comprueba que la memoria colectiva no está muerta, puesto que finalmente los dos antihéroes salen del pueblo con la capacidad de poder contar sus historias y lo que ha sucedido en este microcosmos argentino, que sirve como metonimia para toda Argentina. Los militares han anulado la vida, pero no han podido eliminar toda resistencia, y siempre y cuando haya alguien que esté dispuesto a arriesgar su vida a favor de la buena causa, seguirá habiendo esperanza de cambio. Que Mingo sirva como representación de la memoria se ve mejor durante la escena en la que le habla a Galván de los *desaparecidos* por los que han erigido unas cruces que los militares han ido arrancando, hasta que al ver que la empresa no llevaba a ninguna parte porque eran reemplazadas una y otra vez, se resistieron a seguir quitándolas. Aunque

⁵⁴³ ‘mucho más motivado por la necesidad arbitraria de perpetrar violencia que por el deseo de tener un efecto negativo en las posibilidades de Rocha de derrotar a Sepúlveda’.

⁵⁴⁴ ‘el silenciamiento de la expresión popular’.

Mingo es el único al que han podido matar a lo largo de esta historia, sobrevive –y con él la memoria colectiva– en la crónica que transmitirá Galván. Así lo insinúan las últimas líneas del libro en las que un desconocido le pide que le cuente qué le ocurrió a Rocha, introduciendo así de alguna manera el relato –circular, puesto que empieza y termina en la estación de tren en los dos casos– en primera persona. De nuevo se pierde este aspecto en la película, que por tanto no transmite el mismo rayo de esperanza que el libro.

III.3.2. *LA CIUDAD Y LOS PERROS*: EL COLEGIO MILITAR

O comes o te comen, no hay más remedio.
El Poeta en *La ciudad y los perros*

La primera novela de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1963), abarca muchos aspectos similares a *Cuarteles de invierno*: el mismo afán de orden y disciplina en el que la justicia no importa y los militares dirigen la vida, en este caso en el colegio militar Leoncio Prado. La ambientación en este centro educativo refleja un aspecto autobiográfico del autor peruano, ya que pasó dos años de su adolescencia en dicho colegio. Expone aquí su rechazo al militarismo con el que ya a temprana edad había sido amenazado por su padre⁵⁴⁵ y su oposición a todo tipo de poder, contra el que se quiere rebelar manifiestamente mediante la literatura⁵⁴⁶. Los dos libros también se parecen en su faceta realista que, en principio, facilitaría la adaptación cinematográfica. En el caso de *La ciudad y los perros*, esta fue llevada a cabo por el director peruano Francisco Lombardi

⁵⁴⁵ “Cuando me pegaba, yo perdía totalmente los papeles, y el terror me hacía muchas veces humillarme ante él y pedirle perdón con las manos juntas. Pero ni eso lo calmaba. Y seguía golpeando, vociferando y amenazándome con meterme al Ejército de soldado raso apenas tuviera edad reglamentaria, para que me pusieran en vereda” (Vargas Llosa 1993, 56).

⁵⁴⁶ “El poder me inspiró desconfianza, incluso en mi juventud revolucionaria. Y siempre me pareció una de las funciones más importantes de mi vocación, la literatura, ser una forma de resistencia al poder, una actividad desde la cual todos los poderes podían ser permanentemente cuestionados, ya que la buena literatura muestra las insuficiencias de la vida, la limitación de todo poder para colmar las aspiraciones humanas. Era esta desconfianza hacia el poder, además de mi alergia biológica a cualquier forma de dictadura, lo que, a partir de los años setenta, me había hecho atractivo el pensamiento liberal de un Raymond Aron, un Popper y de un Hayek, de Friedman o de Nozick, empeñado en defender al individuo contra el Estado, en descentralizar el poder pulverizándolo en poderes particulares que se contrapesen unos a otros y en transferir a la sociedad civil las responsabilidades económicas, sociales e institucionales en vez de concentrarlas en la cúpula” (Vargas Llosa 1993, 90-91).

que, como Vargas Llosa, siempre ha puesto ímpetu e interés en transmitir lo nacional y los problemas propios de Perú:

¿De qué me he preocupado yo? De contar historias que tengan que ver con lo que yo conozco. [...] Lo que yo pretendería es que a través del conjunto de mis películas, se viera una parte de la naturaleza de la sociedad en la que me tocó vivir, y que cuando se vea ese conjunto se diga: «Mira, el Perú entre 1980 y el 2020» (en Villazana 2007, 199).

Vargas Llosa es, según declara, su autor peruano predilecto y ejerció gran influencia sobre él porque fue justamente *La ciudad y los perros* la obra que “despertó [en él] la inquietud por la literatura y la escritura” (Lombardi en Coaguila 2003, 12). Al contrario que en el caso anterior, se verá aquí cómo la adaptación no pierde la esencia del texto escrito, sino que reivindica también lo importante, y se podría incluso decir que destila los aspectos más importantes.

A pesar de que el libro incluye múltiples elementos cinematográficos, el resultado filmico será más bien conservador en cuanto a sus recursos técnicos. La novela cuenta con lo que se podría llamar una “estructura espiral, [un] discurso entrecruzado de voces [y] una visión constantemente introspectiva” (Sanabria 2011). La estructura de *flashbacks* y el ir y venir entre un pasado remoto –los años de infancia antes del ingreso al colegio–, un pasado cercano –los primeros años en este– y el presente de todos los personajes, con una confusión durante la mayor parte de la novela sobre quién está hablando, se convierte dentro de la película en una historia lineal con un único *flashback*⁵⁴⁷ al principio de la misma. La perspectiva plural que transmiten las distintas voces se reduce a una sola: la de Alberto, el Poeta, que, de todos modos, conserva esta visión introspectiva. El espectador no se halla delante de una sucesión de imágenes, como ocurre en *Cuarteles de invierno*, sino que la *esencia* de la novela se transmite aunque se haya disminuido la cantidad de miradas. La elección del personaje es importante: Alberto es el más

⁵⁴⁷ En él se muestra la humillación de uno de los estudiantes del colegio, Ricardo Arana, que es forzado a fingir ser un perro junto a un compañero, dejarse morder e incluso lamer al otro. Rebolledo (2011) propone que la razón principal de esta escena es la justificación de la segunda parte del título del libro. Sin embargo, también puede haber elegido este inicio para entrar de golpe en el horror de la vida estudiantil, plasmando la violencia aquí en forma de humillación y miedo hacia los otros compañeros.

intelectual, con el que el lector se puede identificar con más facilidad porque su obsesiva necesidad de justicia irradia simpatía. Parece, además, el reflejo más cercano al autor, que en sus memorias cuenta: “Aunque, ninguno de los apodos que yo tuve fue el de «loco»; me decían Bugs Bunny, El Conejo de la Suerte, o Flaco; pues lo era, y a veces *Poeta*, porque escribía y, sobre todo, porque me pasaba el día, y a veces la noche, leyendo. Creo que nunca leí tanto y con tanta pasión como en esos años leonciopradinos”⁵⁴⁸ (Vargas Llosa 1993, 114). Sin embargo, esta coincidencia apelativa no quiere decir que la trama se base en hechos reales y los reproduzca en un intento de ceñirse a la verdad histórica y sucesión detallada de lo ocurrido. Vargas Llosa explica detalladamente en el prólogo a *La verdad de las mentiras*, que según él, aunque todas las novelas mienten, a la vez encubren una verdad que solo se puede expresar bajo el disfraz de la literatura⁵⁴⁹.

Las dos obras empiezan *in medias res*: el libro, con una tirada de dados para sortear quién tiene que robar el examen de Química; la película, con Alberto de imaginaria –guardia nocturna– durante la cual recuerda⁵⁵⁰ el bautizo de cuando entraron en el colegio, que se ha mencionado en relación con Ricardo Arana, para pasar después a la primera escena original. Mientras que en el libro no se presenta a ninguno de los personajes ni se contextualiza la situación, en la película sí que se da una aclaración al lector por parte de quien nos llevará por la narración, el Poeta: “Yo soy Alberto Fernández” (Lombardi 1985, 06:10). Sigue una reflexión sobre su primera noche en el colegio que explica también las relaciones entre los estudiantes:

estaba pensando largarme esa misma noche, quería volver a mi casa y decirle a mi viejo que en ese colegio son unos salvajes, pero no me escapé, nadie se escapó. Deberían condecorarnos, caray, hemos aguantado los tres años. Quien lo ha pasado siempre bien es el Jaguar, esa misma noche formó el Círculo...” (Lombardi 1985, 06:19).

⁵⁴⁸ La cursiva es nuestra.

⁵⁴⁹ Llega a la conclusión de que “toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Arte «enajenante», es de constitución anti-brechtiana: sin «ilusión» no hay novela” (Vargas Llosa 2005, 21).

⁵⁵⁰ Esta reminiscencia se introduce escalonadamente: primero escuchamos la voz en *off*, a la que se le añade posteriormente la imagen.

Las acotaciones serán claras y ordenadas en la película, mientras que los monólogos interiores del libro presentan una especie de divagar mental, un flujo de conciencia inconexo, en lugar de elucidaciones razonadas y dictaminadas.

El Círculo es un grupo de cuatro estudiantes –el Jaguar, el Boa, Cava y Rulos– que lo forman nada más ingresar en el colegio para procurarse una autoprotección ante los cadetes de los años superiores. Se convertirán pronto en el punto de referencia del poder entre sus compañeros, manejando todos los aspectos de la vida estudiantil clandestina: por ejemplo, robarán exámenes o uniformes y venderán alcohol o cigarrillos entre sus compañeros. El Círculo se puede interpretar como otro microcosmos dentro del microcosmos leonciopradino, ya que dentro de este funcionan las mismas relaciones de poder y violencia que los militares imponen a su vez a los estudiantes. Medina Frisancho propone para el análisis de los niveles espaciales el símil de una muñeca rusa “a modo de círculos concéntricos” (2012): iría desde la celda de confinamiento, hacia la cuadra, el colegio, la ciudad, y terminaría en el extranjero con la emigración del Poeta. El primer y el último nivel –este está ausente en la película– no están tan presentes como los otros que componen el grueso de la obra. Los niveles podrían, por tanto, considerarse unos microcosmos dentro de otros, cada vez más confinados. En el caso de la dialéctica sociedad entera-sociedad del colegio se condensan los problemas de la primera en los jóvenes, ya que esta le ha impuesto sus valores. Sanabria afirma que “sus estructuras jerárquicas y prácticas despóticas [son] una remembranza de los modelos de poder impuestos por la sociedad desigual en que debaten los personajes” (2011). Los círculos van de lo más amplio a lo más concreto, y en este aspecto se asemejan de nuevo *Cuarteles de invierno* y *La ciudad y los perros* porque en ambos se concentra el macrocosmos del país entero dentro de un ámbito muy pequeño y específico. En el colegio no solo se refleja la violencia y el orden del poder, sino también los “problemas raciales (Vallano, el serrano) y sociales (el miraflorino venido a menos), y la vida sexual de los cadetes (la Pies Dorados)” (Rebolledo 2011, 156). Por eso se puede afirmar que esta metáfora del país se universaliza al integrar aspectos problemáticos muy diversos del mundo peruano.

El libro contrasta la ciudad con el colegio: el salir del confinamiento obligado de los muros del colegio coincide en la mente de los estudiantes con la concepción de la

libertad; menos el Poeta, que lo lleva más allá y siente que esta yace no solo en escapar de la vida militar estudiantil sino también del propio país. Se subraya la sensación de la privación de la libertad por barreras físicas, arquitectónicas. Por ejemplo, no pueden ver el mar, pero sí escucharlo, porque los altos muros impiden una comunicación –aunque sea visual– con el mundo exterior. Ricardo Arana sufre más que cualquier otro por esta reclusión física: “lo horrible era el encierro, esa gran soledad exterior que no elegía, que alguien le arrojaba encima como una camisa de fuerza” (Vargas Llosa 1993, 133). Mientras sus compañeros *tiran contra* –saltan el muro sin permiso para irse a la ciudad–, él no se atreve a la acción prohibida –el castigo, de nuevo, sería un encierro más estricto– y solo ve la salida en la traición, que, como se verá, será su perdición. La barrera arquitectónica se ilustra muy bien en el film; por un lado empieza y termina de manera circular con el edificio del colegio, y por otro, cuando el Poeta *tira contra* vemos la dificultad física de saltar el muro para huir del aislamiento.



Fig. 133-136. La dificultad de escalar el muro subraya su altura imponente y el aislamiento físico (Lombardi 1985, arriba: 19:00 y 19:09; abajo: 19:18 y 19:20).

En el libro, la ciudad se presenta como reflejo de la vida colegial, o viceversa: en los dos ámbitos están los dominadores y los dominados. En el colegio, los militares

dominan a los estudiantes y a sus subordinados, y entre los estudiantes, el Círculo domina al resto. En la ciudad, la jerarquía se traza por áreas geográficas: cada barrio tiene unas características particulares. Miraflores es el distrito poderoso gracias a la fuerza del dinero, que ejerce su dominio no solo sobre otros ciudadanos que viven en barrios menos prestigiosos, sino también dentro de la propia familia –de nuevo, un microcosmos dentro de otro–: el padre de Alberto, consciente de su autoridad por ser el que sostiene la familia con sus ingresos, engaña a la madre abiertamente y decide sobre el futuro del hijo sin admitir veto. El vago intento de rebelarse contra las normas de la sociedad al salir con una chica de Lince, pronto se borrará de la memoria de Alberto, que al final de la novela optará por alguien de su misma clase social⁵⁵¹, al igual que su deseo de justicia, que lo desesperaba cuando mataron a Ricardo. Así, el círculo se cierra con que Alberto sigue el camino preparado de su padre a pesar de haber tenido impulsos de derrumbar el orden establecido.

Por otra parte, en los barrios de Lince y La Victoria, el poder no reside en el dinero –por la pobreza de sus habitantes– sino en la fuerza y la violencia. La represión aquí no es de naturaleza económica sino físicamente darwiniana: *survival of the fittest*. En el colegio ocurre lo mismo, solo que allí *fittest* se ciñe más al significado literal de la frase –‘supervivencia del más apto’–, donde el más fuerte a veces no consigue el efecto requerido, sino que es el más inteligente –el Poeta– quien vence al resto en muchos casos. En los barrios mencionados, en cambio, la traducción ‘supremacía del más fuerte’ sería más adecuada, porque las luchas se llevan a cabo mediante la fuerza física. El ejemplo más obvio, de nuevo, es la relación de padre-hijo en el caso de Ricardo, que creció sin padre, como el propio Vargas Llosa, y cuando este vuelve a entrar en su vida la marca con violencia, porque según él la madre fracasó en su educación: “Lo has educado mal [...]; tú tienes la culpa de que sea así. Parece mujer”⁵⁵² (Vargas Llosa 1993, 81). Después

⁵⁵¹ No solo cambia de pareja, sino que, ante la curiosidad de la nueva, que sí encaja con su ideología de clase y los prejuicios con los que se ha criado, desmiente sus sentimientos reales por la anterior: “Dime –dijo Marcela, con una voz muy dulce y perversa– ¿Estabas muy enamorado de esa chica? –No, –dijo Alberto–. Claro que no. Era una cosa de colegiales” (Vargas Llosa 1993, 379).

⁵⁵² Tal como se ha visto en *Arráncame la vida*, aquí el “parecer mujer” está cargado de negatividad.

de presenciar cómo el padre maltrata a la madre, también el niño se convierte en víctima y su tentativa de rebelarse se silenciará con más violencia:

Iba a decir que él no le había pegado nunca, que no era posible, pero antes que lo hiciera, su padre volvió a golpear y él cayó al suelo de nuevo. Desde allí vio, en un lento remolino, a su madre que saltaba de la cama y vio a su padre detenerla a medio camino y empujarla fácilmente hasta el lecho, y luego lo vio dar media vuelta y venir hacia él, vociferando, y se sintió en el aire, y de pronto estaba en su cuarto, a oscuras, y el hombre cuyo cuerpo resaltaba en la negrura le volvió a pegar en la cara, y todavía alcanzó a ver que el hombre se interponía entre él y su madre que cruzaba la puerta, la arrastraba como si fuera de trapo y luego la puerta se cerró y él se hundió en una vertiginosa pesadilla (Vargas Llosa 1993, 82).

No solo el maltrato físico pesa aquí sobre el hijo de ocho años, sino también el hecho de verse despojado de quien le da seguridad y cobijo, esto es, su madre. El padre lo ve afeminado –un defecto, según su ideología– y espera que la instalación militar lo haga más masculino, o lo que él entiende por masculinidad: fuerza física, donjuanismo, insensibilidad, ausencia de pasión y de sentimiento⁵⁵³. Como en el caso de Alberto, incluso en este ambiente de maltrato no es solo el padre quien sigue la doctrina de su barrio, sino que el propio Ricardo piensa que tenía que “castigar a ese cuerpo cobarde y transformarlo [y por eso] se había esforzado en aprobar el ingreso al Leoncio Prado” (Vargas Llosa 1993, 133). Este tópico de que hay que ser *macho* se repite una y otra vez tanto en el libro como en la película; según el teniente Gamboa, también es una de las razones principales por las que sus padres los mandan al colegio:

GAMBOA: El problema para mí es que no vienen porque quieren. A la mitad los mandan sus padres para que no sean unos bandoleros, a la otra mitad para que no sean maricas.

MILITAR: Sí, caray, creen que eso es una correccional.

⁵⁵³ Vargas Llosa cuenta sobre su propia infancia: “[Mi padre] deploraba que yo hubiera sido criado entre mimos y consentimientos y que fuera un niño caprichoso y blando. Pensó que el Leoncio Prado haría de mí un hombre” (en Harss 1981, 433).

GAMBOA: No se sienten ni civiles ni militares, en este país todo ciencias medias, por eso estamos como estamos. En fin (Lombardi 1985, 01:01:30).

Efectivamente, los padres mandan a sus hijos con la idea de que se les eduque y *adiestre*, probablemente con rigor y severidad; sin embargo, el problema de los educadores es “la ausencia de toda pedagogía en la vida de la institución, a pesar de las normas «pedagógicas» que la hayan presidido, en cuanto a la desaparición total por el hombre” (Campo 1964, 11). A pesar de que ni siquiera la meta es formarlos para ser soldados, están sometidos a una disciplina militar estricta. El propio autor manifiesta que la violencia –por la que se caracteriza esta peculiar educación– es un problema peruano generalizado:

Yo creo que en un país como el mío la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo. El individuo se afirma, se consolida socialmente venciendo resistencias de toda índole. La personalidad se afirma imponiéndose a los otros. [...] Fundamentalmente se debe al hecho de que Perú es un país donde las estructuras sociales están basadas exclusivamente en una especie de injusticia total que abarca todas las manifestaciones de la vida (en Conte 2004, 605).

Tanto el libro como la película transmiten esta idea de una violencia omnipresente; en el caso de los alumnos se ve incluso forzado, cumpliendo así con el epígrafe de Sartre que inaugura la obra: “Jugamos a ser héroes porque somos cobardes y a ser santos porque somos malos; jugamos a ser asesinos porque morimos de ganas de matar a nuestro prójimo, jugamos porque somos mentirosos de nacimiento” (Vargas Llosa 1993, 9). Las pocas veces que presentan rasgos *humanos*, los instructores –con excepción de Gamboa– se enfurecen incluso cuando se trata de un incidente tan grave como la muerte de Ricardo Arana –el Esclavo–, en el que para los oficiales no importa si fue un asesinato, un suicidio o un descuido, siempre y cuando la imagen de la institución no se manche, y sin dudarlo, le cuentan al padre que ha sido culpa de su hijo. Hacia fuera,

de nuevo, lo único que importa es la apariencia, tanto en lo referente al luto de los compañeros durante el funeral como sobre la verdad de lo ocurrido:

Quiero que el quinto año dé la impresión de sentir mucho la muerte del cadete. –Por eso no se preocupe mi coronel –dijo Gamboa–. [...] No pueden dormir, mi coronel. He recorrido todas las secciones. Los cadetes están despiertos en sus camas, y hablan de Arana. –En las cuadras no se puede hablar después del toque de silencio –gritó el coronel– ¿Cómo es posible que no lo sepa, Gamboa? –Los he hecho callar, mi coronel. No hacen bulla, hablan en voz baja. Sólo se oye un murmullo. [...] –No me extraña que ocurran accidentes como éste en el quinto año –dijo el coronel [...]–: los propios oficiales fomentan la indisciplina (Vargas Llosa 1993, 241-242).

–Ha podido disparar su propio fusil. [...] –No –dijo el coronel–. Acabo de hablar con el médico. No hay ninguna duda, la bala vino de atrás. [...] Usted ya está viejo, sabe de sobra que los fusiles no disparan solos. Eso está bien para decírselo a los familiares y evitar complicaciones (Vargas Llosa 1993, 243).

Para los militares está resuelto el tema, sobre todo porque no es una familia poderosa y por eso se callarán y se creerán la historia que ellos inventan: “¿Y si el cadete hubiera sido hijo de un general?” (Vargas Llosa 1993, 244). Al no ser así, la principal preocupación es mantener el orden absurdo y la imagen de una institución correcta, moral y justa. En la línea de “nada debe escapar al ojo vigilante, pues aun el más mínimo acaecimiento podría ser germen de subversión” (Sofsky 2006, 18), ni siquiera se les permite a los chicos adolescentes conmemorar a su amigo –en el caso de Alberto– y compañero –para los otros– tras su muerte porque no se corresponde con las reglas militares que, para los oficiales, están por encima de todo. Incluso Gamboa, que confía ciegamente en el sistema y que lleva a cabo a rajatabla el reglamento del Ejército, acabará desilusionado porque a pesar de que está firmemente convencido de que “un militar no arruina su carrera cumpliendo con su deber” (Lombardi 1985, 01:44:10), será enviado al altiplano, a Juliaca, como castigo por haber seguido la norma oficial en lugar de traicionarla puesto que podría haber causado un escándalo para el Ejército. Le resume la situación y la imposibilidad de justicia al Jaguar cuando este quiere confesar su crimen:

“Sería más fácil resucitar al cadete Arana que convencer al Ejército de que ha cometido un error” (Lombardi 1985, 02:12:45). Llega el momento en el que el teniente se da cuenta del choque entre la obligación que le impone la institución y la convicción de que se tiene que hacer todo para servirla, que en este momento habría supuesto traicionar la obligación⁵⁵⁴. De la misma manera en la que se desilusiona Gamboa, lo hacen Alberto y el Jaguar: los dos habían confiado en un sentido de justicia o moral y son defraudados por el sistema, que tal vez sea parcialmente la razón por la que siguen su vida prefigurada.

Estos aspectos siguen presentes tanto en la novela como en el largometraje –de hecho, los últimos diálogos se reproducen casi literalmente en la película–, sin embargo, el último excluye las vidas de los alumnos más allá del colegio, así como los problemas sociales de los distintos barrios, la opresión familiar, pero sobre todo las perspectivas de los otros estudiantes, sus miedos y reflexiones. Para Rebolledo este hecho significa

la concentración en la crítica política, social, educacional, e incluso histórica. Son los hechos, no las dimensiones internas que adquieren esos hechos en la novela, ni la conformación de un mundo inestable o fragmentario lo que le interesa al autor, sino la exposición, violenta y crítica, de una historia cuyas implicancias tienden más hacia la visión política de una imagen país, que carga con un sino de violencia y brutalidad, detrás de falsos valores asociados a la educación, a la hombría, a las relaciones humanas, a los principios morales (Rebolledo 2011, 159).

Una de las marcas que muestran que la literalidad no es lo más importante, y que a Lombardi no le interesa mantenerla, es que en las escenas finales del libro se hallan descripciones que evocan encuadres cinematográficos. Con ayuda de una venda que le ponen a Alberto tras su pelea con el Jaguar, solo puede ver partes del escenario: “las vendas le impedían levantar la cabeza, su ojo cíclope veía los dos botines inmóviles”

⁵⁵⁴ Vargas Llosa resume la desolación y el *fracaso* del personaje: “El caso del teniente Gamboa es especialmente patético. [...] En su momento de verdad, se doblega. Como Alberto, falla la gran prueba. [...] El sistema en que él creía ciegamente [...] podía no ser congénitamente justo como él pensaba. Podía estar fundado nada más que en la mentira. Entonces se le presenta a él la posibilidad de una elección. Trata de ser consecuente, coherente, y surge entonces una contradicción terrible. Justamente para ser coherente y consecuente con ese sistema necesita violarlo, perjudicarse él mismo. No se rebela. Acepta” (en Harss 1981, 430-431).

(Vargas Llosa 1993, 354-355), “entre los roperos y los cadetes inmóviles y se detenía precisamente en el ángulo que su ojo dominaba” (1993, 356), “su propia boca, detrás de los vendajes cómplices, comenzó a murmurar” (1993, 358). En la película, no obstante, no hace uso de este recurso, sino que la venda es pequeña y no interfiere en la narración de la secuencia. Sin embargo, habría sido interesante que hubiese utilizado esta “pista” vargasllosiana para incorporarlo en su lenguaje cinematográfico⁵⁵⁵.

El director, en resumen, ha optado por convertir la “complejidad de las estructuras narrativas de la novela [en una] simplicidad estructural” (Rebolledo 2011, 157) que resulta en un relato lineal, clásico. Por un lado, ello ayuda a que no haya tanta confusión como en la novela, y a pesar de que el largometraje es muy extenso, no se hace pesado ni hay que estar especialmente alerta para no perder el hilo; por otro, se pierde la necesidad del receptor cómplice que tiene que combinar datos para descubrir los misterios que están presentes en la novela. Además, es imposible modelar con un éxito semejante esta imagen de totalidad que transmite la novela, ya que se nutre de la idea de que no existe una verdad, sino una multitud de parcialidades que componen un mosaico mayor. El resultado de la adaptación es una propuesta que “se encuentra en las antípodas de [la de] Vargas Llosa” (Rebolledo 2011, 157), ya que pierde la fragmentariedad, y “las marcas de enunciación (el encuadre, los movimientos de la cámara, el montaje, etc.)” (2011, 157) a favor de una claridad narrativa. Por eso tampoco está presente la ciudad, porque en lugar de una obra total opta por una película de personajes, como afirma Lombardi en una entrevista:

A mí me gusta por encima de todo el cine de personajes; cuando logro encontrar una dimensión en un personaje que pueda arreglar o acercarnos a ciertas esencias de la condición humana. Cuando un personaje consigue ser representativo de algo o consigue abrirnos un poco una ventana sobre algo de la naturaleza humana (en Villazana 2007, 192).

⁵⁵⁵ Como se ha visto, Caetano, en *Crónica de una fuga* (cfr. III.1.4.3.), hace hincapié en esa visión restringida, aunque en ese caso, ocupa un lugar central de la narrativa, mientras que aquí es solo un episodio. Esto demuestra cómo dos opciones dispares pueden llevar a un resultado satisfactorio.

Con el personaje del Poeta ha conseguido transmitir estas “esencias de la condición humana” como son la violencia, la humillación, el miedo, el amor y la amistad que confluyen en el protagonista de la película⁵⁵⁶, y a pesar de haber transformado tantos aspectos del texto original, no pierde su carácter ni resulta defectuosa por carecer de ciertos elementos. En cambio, el hipotético intento de mantener cada uno de los hilos argumentales, así como el maremágnum de perspectivas y voces que resultan brillantes en el libro, tal vez habrían llevado a una sobrecarga irresoluble e ininteligible dentro de una propuesta filmica.

III.3.3. *PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS*: EL BURDEL MILITAR

*The best job that was ever offered to me was to become a landlord in a brothel.*⁵⁵⁷
William Faulkner

La siguiente obra podría verse casi como una continuación de algún personaje que se formó en el colegio Leoncio Prado y tomó el camino de la carrera militar. Se trata de *Pantaleón y las visitadoras* (1973), también de Vargas Llosa, que, como *La ciudad y los perros*, fue llevada al cine por Francisco Lombardi, en 1999. Al tratarse del mismo autor y el mismo director hay muchos aspectos en los que las obras y las adaptaciones coinciden. Además, se verá aquí la convergencia entre cuartel y burdel, ya que el argumento de la novela es el encargo a un capitán, Pantaleón, de crear un servicio de prostitutas para el Ejército con el fin de que así cesen las violaciones cometidas por parte de los soldados en la región amazónica.

Como ya se ha dicho, el burdel tiene una larga tradición en la narrativa de Hispanoamérica, y Félix Terrones, por ejemplo, lo utiliza incluso como prueba de que existe una “literatura latinoamericana”⁵⁵⁸ en oposición a lo que observa Jorge Volpi en *El*

⁵⁵⁶ Rebolledo afirma en esta línea que “la mirada se personaliza, pero de esta manera se universaliza: crea la posible identificación del receptor” (Rebolledo 2011, 159).

⁵⁵⁷ ‘El mejor trabajo que me ofrecieron jamás fue el de patrón de un burdel’.

⁵⁵⁸ Como se ha anotado anteriormente (cfr. III.2.3.), Vargas Llosa halla la singularidad de la literatura latinoamericana en su compromiso político por lo que se diferencia de las demás literaturas del mundo.

*insomnio de Bolívar*⁵⁵⁹. El crítico llega a esa conclusión por los “rasgos únicos que la singularizan por sobre las literaturas de otras latitudes, en la medida en la cual interroga y reinventa lo latinoamericano gracias a ese lugar de ensueño, fantasía y pesadilla insomne que son los burdeles” (Terrones 2013, 101). En un sentido más amplio, observa Tallón que los autores

eligen el burdel para desentrañar bajo techo, desde cierta perspectiva de la libertad, y al mismo tiempo la opresión, los huecos sórdidos y marginales de la realidad. Ahí, en ese espacio cerrado, también se gestan los sueños y las frustraciones de una sociedad. Porque de eso van la literatura y la vida: aspiraciones y fracasos, promesas y conflictos (Tallón 2012).

Y finalmente, que el burdel reúne en sí la dicotomía de sumisión-rebeldía, ya que, por un lado, tiene el estatus de un espacio subordinado, y por otro, hay una búsqueda por “cambiar el orden de las cosas” (Tallón 2012). Cánovas llega a la conclusión de que “se compone como una heterotopía; es decir –siguiendo a Michel Foucault– como un lugar real, cuya propiedad consiste en convocar todos los demás espacios de la sociedad, para ponerlos en crisis” (Cánovas 2001, 144). Todas estas observaciones refuerzan la teoría de que el prostíbulo puede verse como metáfora de la sociedad latinoamericana en la que se sumerge.

Muchas de estas novelas, y en este caso concreto las dos que se proponen como ejemplos, tienen en común la particularidad de la ubicación: un lugar abandonado, estancado en el tiempo. En *Pantaleón y las visitadoras*, por un lado, el destino que le imponen al capitán es Iquitos, alejado de Lima y lejos de la costa, causa la frustración de su madre y su mujer. Además, el prostíbulo que debe fundar y mantener Pantaleón tiene que ser a su vez un paradero “protegido de miradas indiscretas, pues la ciudad se halla bastante lejos y el lugar poblado más próximo [...] se levanta en la orilla opuesta (no hay

⁵⁵⁹ Terrones introduce su artículo con una recapitulación sobre el libro de Volpi: “Como su título lo sugiere, dicho libro plantea una corrección a lo que, en pleno siglo XXI, no sería más que una utopía convertida en infeliz pesadilla: América Latina. Ya sea a nivel político, social o histórico, pero también a nivel artístico, las diversas repúblicas que antaño estuvieron hermanadas por la empresa colonial, vivirían en este momento, según Volpi, un proceso progresivo e inexorable de separación con respecto de las demás y, por lo tanto, de distinción unas de otras” (2013, 62).

puente)” (Vargas Llosa 1973, 39) para que mantenga su clandestinidad. Tanto esta marginalización física como el hecho de que el protagonista tenga que fingir que es civil y no militar, para que no caiga esa *vergüenza* sobre los hombres del ejército, son indicios de que el burdel es alegoría del mal, porque ningún hombre honrado se dedicaría a tal empresa, y menos el Ejército, que busca representarse como la fuerza moral e intachable. Sin embargo, la razón para la fundación del burdel tiene un origen mucho más grave que la supuesta inmoralidad que llevan consigo estas *casas*, como se llaman frecuentemente, porque las violaciones eran cometidas por miembros del propio Ejército; es decir, su intención es combatir estos crímenes inmorales y no éticos con un remedio, según ellos, tampoco moral ni ético, pero camuflable y –dentro de unos márgenes– legal. La hipocresía no termina aquí, sino que incluso el padre Beltrán, que renuncia a su puesto porque no aguanta la inmoralidad del servicio, se descubre al final de la novela con una de las prostitutas. En la película se visualiza bien el aislamiento del *centro operativo* escondido entre árboles a la orilla del río, así como el acceso por barco; el avión, que forma parte del equipamiento en el libro, no aparece en la película.

Vargas Llosa presenta en *Pantaleón y las visitadoras* una técnica narrativa innovadora mediante una multitud de recursos heterogéneos: partes oficiales, cartas, noticias de periódico, transmisiones radiofónicas, relatos de pesadillas y capítulos dialogados. Estos diálogos yuxtaponen varias situaciones en ámbitos distintos sin que se pierda la continuidad narrativa. Si bien en comparación con *La ciudad y los perros* no hay tantos saltos temporales, sí que se difuminan los límites espaciales y temporales al saltar de una conversación a otra, volver a la primera o de pronto encontrarse en otro establecimiento. Sin embargo, el relato es cronológicamente lineal, y el lector no tendrá ninguna dificultad para ubicarse dentro de la historia, como ocurre a ratos con la primera novela del autor. Para que sea posible la construcción de un relato coherente, a pesar de que no existe un narrador tradicional y sí una multitud de diálogos yuxtapuestos, hace uso de muy extensas acotaciones, que Lichtblau revela como el recurso narrativo del libro. Estas no se reducen a unas pocas palabras, como es usual, sino que suelen exceder “los límites permisibles de lo que debe abarcar una acotación” (1994, 214), y generan así una narración fluida en la que está presente todo tipo de información. Es común que alberguen

acciones físicas o sentimientos del hablante que pronuncia su discurso, aunque tampoco tienen que corresponder “ni temporal ni espacialmente al contexto en que aparece[n], sino que [a veces] se refiere[n] a cosas imaginadas, cosas ocurridas en otra época” (Lichtblau 1994, 217). Incluso se incorpora alguna vez una cita indirecta “en la forma de trozos de cartas o informes, exclamaciones o interjecciones simultáneas con la acción principal” (Lichtblau 1994, 215). Todo lo anterior hace que la narración mantenga la espontaneidad, pero a la vez una exactitud rápida y directa que posibilita la aparición de saltos inusitados en la tradición literaria sin que el lector pierda nunca el hilo. Esta técnica se asemeja a la de un guion cinematográfico, porque lo visual, lo que hace el personaje cuando conversa, está presente en todo momento. Lo que en la escritura es novedad, porque la mezcla de la acción con el diálogo es técnicamente problemática, en el cine no es solo común, sino casi imprescindible.

Como hemos venido viendo, la cámara suele ser el narrador en este lenguaje, mientras que las novelas necesitan de alguien que explique el contexto; así que, de nuevo, estamos ante una novela cinematográfica en la que hay un elemento que se parece al ojo de la cámara y simultanea toda acción. Esta flexibilidad se nota a la hora de realizar la adaptación, que consigue transmitir el mismo ritmo de la novela. También se asemeja al estilo de Vargas Llosa en cuanto a que crea en nuestra mente imágenes yuxtapuestas a raíz de los diálogos mediante el recurso de saltar de un espacio a otro, fusionándolos con un mismo elemento que, además, lleva a que se congele la linealidad temporal. Los partes que escribe Pantaleón en el film son leídos por los superiores y enunciados por la voz de Pantaleón en *off*. Esto se alterna con las imágenes del capitán delante de la máquina de escribir —se escucha el tecleo al componerlos—, el general en su despacho leyendo el informe terminado y algunas imágenes de lo que reporta en los partes como, por ejemplo, el acondicionamiento del futuro burdel o su “investigación con respecto a ciertos productos de la zona que según la creencia popular tienen efectos afrodisíacos” (Lombardi 2000, 27:35), con el consecuente estupor de su mujer por el efectivo cambio de libido. Mientras que él escribe lo ya pasado, los generales lo leen en el futuro y para el espectador ocurren estos tres momentos a la vez y se entrelazan en las imágenes. Parece que Lombardi se apropia de este modo, aunque en momentos distintos a los del original,

de una manera vargasllosiana de narrar los acontecimientos y conserva por tanto su estilo, ajustado al lenguaje cinematográfico.

Hay dos elementos que en la película resultan más verosímiles por la técnica: el Sinchi, que también como personaje triunfa por la buena actuación del actor, emite sus discursos por la radio, por lo que se “«recupera» la forma oral original de ese discurso que Vargas Llosa debe «sustituir» por su forma escrita” (Rebolledo 2011, 161). Esta proclamación radiofónica cobra mucha más credibilidad que los textos, porque se acentúa la característica satírica de la figura del Sinchi y, a la vez, se pierde la rigidez del texto, que no termina de casar con la naturaleza fluida de una emisión radiofónica. La otra ocasión en la que ocurre algo similar es la lectura de la elegía que le dedica Pantaleón a la Brasileña –Colombiana en la película⁵⁶⁰-. La novela reproduce el texto como transcripción en un periódico, mientras que la película incorpora la escena real en la que Pantaleón pronuncia el discurso durante el funeral. Es decir, en este caso, Lombardi ha sabido aprovechar las facilidades que brinda la novela para una adaptación.

No solo se mantiene el aire del original, sino que también hay importantes cambios en la adaptación: faltan algunos personajes importantes del libro, como la madre de Pantaleón o uno de los socios del negocio prostibulario, pero este aspecto no cambia profundamente la obra. Su ambientación ya no son los años cincuenta, sino la actualidad; la existencia de televisión en color, móviles, ordenadores, etc. lo ilustra. En principio no importaría el año en el que se desarrolla la acción, pero debido a ello se pierde un matiz interesante: Pantaleón afirma en el libro que si “los parámetros morales del país se anchan, se [podría] considerar la conveniencia de introducir un principio de diversificación cualitativa en las prestaciones, para atender casos, fantasías o necesidades particulares”⁵⁶¹ (Vargas Llosa 1973, 49). Aunque él se refiere aquí a prácticas sexuales específicas, se puede ampliar la noción de los parámetros morales en cuanto al servicio en sí. Es decir, el libro propone la posibilidad de un cambio cualitativo en el pensamiento anticuado del país con el transcurrir del tiempo, además de inserirse en un contexto

⁵⁶⁰ Posiblemente se debe este cambio de nombre a que la actriz es colombiana y así concuerda con la coherencia narrativa (es decir, su acento real).

⁵⁶¹ Esta excerpta sirve también para aportar una muestra del lenguaje burocrático, así como del uso de vocablos eufemísticos, como “prestaciones”.

histórico específico que, aunque lleve sátira y exageración consigo, justifica de una manera más coherente el escándalo que supone para la sociedad.

Un cambio más importante que los mencionados, que apenas son relevantes, es la exclusión de la trama paralela de los Hermanos del Arca, una secta religiosa que se dedica a crucificar animales –e incluso algún que otro humano–. Aunque no haya una relación directa con la historia de Pantaleón –o al menos, ninguna que no se pueda resolver por otros giros en ella, como demuestra el film–, importa por los paralelismos que se pueden deducir de ella: se trata de dos fanáticos de su trabajo que están obsesionados con sus metas respectivas, dispuestos a darlo todo –y perderlo todo– como sacrificio por la causa mayor. En el caso del Hermano Francisco esa causa es Dios; en el caso de Pantaleón, el Ejército, al que venera de manera devota. La llegada y la destrucción de ambos por culpa de sus convicciones coincide temporalmente. Para Cánovas el primero constituye una “parodia de un nuevo génesis”⁵⁶² (2003, 42), mientras que el segundo sería una “parodia del apocalipsis” (2003, 42). Según Pantaleón, el Ejército siempre tiene razón y hasta afirma que “toda [su] vida está en el Ejército” (Vargas Llosa 1973, 308). Hacia el final de la novela, se tratan los dos asuntos como las “dos pesadillas” de la Amazonía, una nacida dentro del propio Ejército, la otra ajena a él pero igual de incoercible por la gran multitud de perseguidores que finalmente tendrá que intervenir. Para Cánovas el símil va más allá y lo interpreta como una parodia de la oposición tan propia de Latinoamérica entre civilización y barbarie:

en la medida que hace competir dos modelos igualmente descarriados: el moderno y racional («la mercadotecnia»), implementado por el capitán Pantaleón Pantoja, y el primitivo y atávico («los clavados de la selva»), difundido por el Hermano Francisco. Como apuntara José Miguel Oviedo: “Se trata de dos formas de falsas redenciones: la de las prostitutas convertidas en visitantes, y la de las simples gentes de la selva convertidas en Hermanos del Arca” (Cánovas 2003, 46).

⁵⁶² Pantaleón precisa de siete días para establecer el prostíbulo y “el jardín del Edén tendrá su réplica en esta tierra en Pantilandia, creado para pecar obedeciendo a ciertas restricciones” (Cánovas 2003, 44).

Aparte de la mercadotecnia de Pantaleón, también el prostíbulo en sí es visto por muchos críticos como signo de la modernidad, según propone, por ejemplo, Tallón (2013). Esto se opone, por tanto, a la religión, que se suele identificar con lo tradicional y conservador que representarían los Hermanos del Arca. Aunque los secuaces de la secta y en general religiosos, como pueden ser la madre de Pantaleón o el cura Beltrán, son los que más despotrican en contra de los prostíbulos, también aparece la unión de civilización y barbarie según esta interpretación: las prostitutas anhelan al Hermano Francisco, por lo que convergen en ellas los dos mundos.

Pantaleón, a su vez, no solamente adora al Ejército, sino que también depende de él –de una forma similar a como ocurre entre los seguidores de la religión, para él el Ejército equivale a lo que para los otros es Dios/el Hermano Francisco–, como si se tratara de un niño pequeño que aún no ha aprendido a vivir solo. Rechaza el intento de sus socios de convencerlo para quedarse con ellos en Iquitos y montar un negocio próspero, con él en función de jefe, con esta explicación un tanto inusual: “yo necesito tener jefes. Si no tuviera, no sabría qué hacer, el mundo se me vendría abajo” (Vargas Llosa 1973, 294). En la película el enunciado es aún más drástico: “yo necesito tener jefes. Si no tuviera, no sabría qué hacer, si estoy hecho para obedecer órdenes. Mi vocación es ser militar, y espero poder morir siendo militar” (Lombardi 2000, 01:48:12). La educación militar que ha recibido –tal como podría haber sido en el Leoncio Prado– ha convertido a este hombre en una marioneta que opina que “así es el ejército, los jefes saben más que nosotros” (2000, 01:48:56), por lo que está “dispuesto a cualquier sacrificio” (2000, 01:52:00) que le permita permanecer en el Ejército. Es la prueba de la destrucción de la personalidad, un lavado de cerebro especial que ha realizado el propio Ejército; ya no existe Pantaleón como individuo, sino que su condición de militar ha invadido todos los ámbitos de su vida. Así se lo recuerda su superior con referencia a su obligación de crear la impresión de ser civil: “Pero pensar siempre como militar” (Vargas Llosa 1973, 26). Esta voluntad de sacrificio hacia el trabajo parece casi maniática y aparece con cada tarea que se le impone. En la novela se hacen varias referencias a su minuciosa perfección en el pasado, razón por la que fue elegido como ejecutor óptimo para el trabajo; la película, sin

embargo, lo demuestra aún mejor: al final, cuando ya le han mandado al altiplano⁵⁶³, se le encarga la alfabetización de los ciudadanos y procede a organizar a los distintos grupos exactamente de la misma manera que lo hacía con los grupos de militares que mandaba a las visitadoras, como si de un cálculo matemático que solo hubiera que aplicar al mundo real se tratara.

Al trasladar la historia a la pantalla, Lombardi sigue fiel a su convicción de hacer películas de personajes, ya que le otorga un nuevo protagonismo a la Brasileña/Colombiana, de tal manera que casi se podría hablar de una película romántica estereotípica. Vargas Llosa relega su historia al trasfondo y todos los acercamientos entre Pantaleón y ella son secundarios, de hecho, casi toda la información se extrae o de las acotaciones o de informaciones de periódicos y del Sinchi. En la película, la Colombiana seduce a Pantaleón, que primero intenta esquivarla hasta que finalmente se entrega a ella. La trama estereotípica del amor imposible decepciona un tanto en comparación con la novela, que opta por no conferirle protagonismo. De esta manera se perfila la verdadera cuestión de crítica social y política más patentemente. Rebolledo también ve un claro desplazamiento “desde la paródica vida militar en el servicio de visitadoras, con el contrapunto temático de los Hermanos del Arca, a la relación amorosa entre los dos protagonistas” (2011, 162). El crítico define, por ello, la película como un “relato modélico cinematográfico” (2011, 162), basándose en la definición de David Bordwell que arguye que este tiene una estructura doble, en la que hay una que “implica un romance heterosexual [...], y otra que implica otra esfera (trabajo, guerra, una misión o búsqueda, otras relaciones personales). Cada línea tiene un objetivo, obstáculos y un clímax” (1996, 157) y, aunque no tienen que depender la una de la otra, coinciden frecuentemente “en el clímax: resolver una provoca la resolución de la otra” (1996, 158). Este modelo se cumple efectivamente en *Pantaleón y las visitadoras*: aunque el hilo argumental del trabajo no depende del romance, sí que se resuelve el primero con el fin del segundo. Aquí, “el verdadero conflicto [...] se resuelve, para bien o para mal, con la muerte de la mujer (tal vez el único final posible); en la novela, dicha muerte es la gatillante del desenlace”

⁵⁶³ A los dos militares con más sentido de la justicia de las novelas de Vargas Llosa, Gamboa de *La ciudad y los perros* y Pantaleón, se les escarmienta de la misma manera: son mandados al frío de la Puna, simbólicamente a la zona desolada, desierta, de Perú.

(Rebolledo 2011, 163), que, además, coincide con la resolución de la trama del Hermano Francisco.

En ambos soportes se critica vehementemente el militarismo, como en *La ciudad y los perros*, pero lo que allí se conseguía mediante la violencia exagerada, la humillación hacia y entre los chavales o la opresión patriarcal en sus casas, que desempeñaban la función de un reflejo de las normas mostradas por el *gran* Ejército, aquí encuentra su plasmación en la sátira y la farsa⁵⁶⁴. En los dos soportes se consigue una ironía especial mediante la retórica institucional que no se adecua al tema: se ridiculizan la burocracia y el orden al implementar los mismos criterios que se suelen establecer en el Ejército dentro de un prostíbulo. Las prostitutas se tienen que enfilar, seguir reglas estrictas, y reciben hasta castigos por faltas, todo como si fueran soldados, cuando un prostíbulo estereotípico podría ser caracterizado por cualidades contrarias.



Fig. 137-138 y 139-140. El modo de enfilar militarmente ocurre de la misma manera en el caso de los cadetes de *La ciudad y los perros* (Lombardi 1985, arriba: 20:04 y 20:05) y las prostitutas en *Pantaleón y las visitadoras* (Lombardi 1999, abajo: 01:10:23 y 01:11:10).

⁵⁶⁴ Vargas Llosa sigue fielmente su convicción de que el humor nunca debería ser el elemento predominante en una obra, sino un ingrediente “que debe estar siempre justificado por un contexto. No debe ser premeditado” (en Harss 1981, 445). El único tipo de humor que admite es la “manifestación de rebelión: el humor insolente, corrosivo de un Céline” (en Harss 1981, 445), o, como se podría añadir, el humor que se encuentra en un *Pantaleón*.

Pantaleón, sin embargo, al tratarlas como soldados, esto es, como alguien que sirve a la patria y debe ser respetado por los demás, eleva su profesión a un oficio honrado, igualitario. Él —que en un principio parece ser el más mojigato y conservador— es capaz de verlas como ciudadanas con los mismos derechos que los demás, intenta conseguir que se les dé un seguro de trabajo y en última instancia se rebela ante sus superiores y le otorga a la Brasileña/Colombiana un funeral como si se tratara de un soldado caído en honor a la patria. Su intento de cambiar el orden de las cosas es truncado, se cierra el servicio y no se consiguen los derechos de sus trabajadoras; también a nivel personal es una tentativa fallida, es decir, en cuanto sus emociones se calman y se tiene que enfrentar a su castigo, admite haber cometido una falta en lugar de luchar por la decisión tomada. Con esto superpone a todo lo demás el Ejército como institución, que no solo tiene más poder sino también, según él, más sabiduría —como se ha señalado más arriba—, por lo que no cuestiona que esté en lo cierto al castigarlo. Aunque el protagonista no sea capaz de llevar su rebeldía al extremo, Vargas Llosa y Lombardi sí que consiguen que el lector/espectador se dé cuenta de la hipocresía con la que el Ejército sojuzga al país y la injusticia que sus estructuras internas suponen. La metáfora de estas estructuras se ha extrapolado aquí al burdel, como si fuera un espejo del Ejército: “el Ejército es un bulín; su cuerpo de generales, los regentes o cabrones; los capitanes, unos cafiches; la tropa, un cuerpo putaño y las princesas o prostitutas, el cuerpo de élite” (Cánovas 2003, 43). Teniendo en cuenta el marco histórico de la novela, en el que “por un lado, la sociedad acata su posición de inferioridad frente al militar⁵⁶⁵ y por otro el militar se cree redentor de la misma, con derecho a actuar al margen de la estructura civil, es decir, pasan a constituir una autoestructura” (Schweizer 1994, 299), dirigir la crítica hacia ese “cuerpo político y simbólico más evidente” (Cánovas 2003, 42) es clavarla en el corazón del país, que se somete a un liderazgo castrense que oprime al resto e incluso a sus propios integrantes.

⁵⁶⁵ Este aspecto se manifiesta en la novela sobre todo por las afirmaciones de la madre de Pantaleón: “¿Que no podemos juntarnos con las familias de los oficiales? [...] se espanta la señora Leonor—. ¿Que tenemos que vivir como si fuéramos civiles?” (Vargas Llosa 1973, 28) que coincide con la mujer del capitán que se asusta al pensar en una vida camuflada como civil que le quita el estatus de ser alguien mejor.

III.3.4. EL BURDEL COMO MICROCOSMOS EN *EL LUGAR SIN LÍMITES*

El burdel es la personificación del machismo.
Mario Vargas Llosa

La novela *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso es tal vez el mejor ejemplo del microcosmos prostibulario y la metáfora de las estructuras jerárquicas que rigen la comunidad retratada. Muchos de los elementos que se han podido perfilar con respecto a *Pantaleón y las visitadoras* se encuentran también aquí. La adaptación de Arturo Ripstein⁵⁶⁶ de 1977, discípulo de Buñuel, recrea de manera explícita las mismas cuestiones. Uno de los aspectos destacables es cómo se infiltran en la escritura donosiana recursos cinematográficos que Ripstein, a su vez, traspasa a la pantalla.

De nuevo, se trata de una zona alejada de la urbanización, y no solo geográficamente, sino también marginada por el retroceso y la decadencia, así como por la falta de electrificación que simboliza su exclusión del progreso y ascenso posibles. En ambos casos el lugar se llama El Olivo, aunque Ripstein traslada la acción desde Chile a México, por lo que se pierden las características chilenas de la obra, como por ejemplo las expresiones lingüísticas propias⁵⁶⁷. Sin embargo, el entorno sigue siendo similar, ya que los dos países tienen problemas semejantes en cuanto a las estructuras de poder, las diferentes clases sociales o el machismo. El prostíbulo es aquí la propia casa de la Manuela –un travestido– y su hija la Japonesita; ambos son las peculiares dueñas del burdel y viven allí junto a varias de las prostitutas. Parece ser el Infierno, al que el título

⁵⁶⁶ Con guion de Manuel Puig y José Emilio Pacheco, ya que por un desacuerdo entre Ripstein y Puig, este último abandonó la labor, que terminaría Pacheco. En un principio había habido un acuerdo entre Donoso y Buñuel para que fuera el director, pero por razones varias se tuvo que cancelar el proyecto. Así relata Catherine Grant: “Aunque Ripstein fue el único que figuró en los créditos como guionista de *El lugar sin límites*, en el guion trabajó con Donoso (cuya novela aparece mencionada, por supuesto, como ‘fuente’ de la película), con el novelista, dramaturgo y guionista argentino Manuel Puig, así como con otros escritores mexicanos que no se mencionan en los créditos, como José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco y Carlos Castañón. Puig y Ripstein mantuvieron una sonada disputa en torno a la contribución de Puig y el nombre de éste no aparece en los créditos. Mientras que todas las películas de Ripstein plantean aspectos interesantes sobre la autoría en colaboración, muy pocas lo hacen de manera tan llamativa como *El lugar sin límites*” (2002, 254). Para un estudio detallado sobre la autoría del guion, véase Catherine Grant, “La función de ‘los autores’: La adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 199 (2002): 253-268.

⁵⁶⁷ Ocurre, por tanto, lo mismo que se ha visto en *La muerte y la doncella* (cfr. III.2.1.4.) donde por el cambio de idioma –de español a inglés– se ha perdido variedad lingüística.

mismo y sobre todo el epígrafe, una cita de *Doctor Fausto* de Marlowe, hacen referencia: “Mefistófeles: [...] El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito/ a un solo lugar, porque el infierno/ es aquí donde estamos” (Donoso 2008, 106) –el film se inicia con la proyección del mismo extracto–. La oposición paraíso-infierno⁵⁶⁸ se entreteje en toda la obra; don Alejo parece ser el equivalente a Dios, es el único que puede *salvar* a la Manuela y su casa; él protege a todos, hasta crió al joven Pancho Vega, posee las viñas altas –cercanas al cielo– del pueblo y se apellida Cruz, con todas las connotaciones que esa palabra trae consigo. Pero esta es solo la fachada, en realidad utiliza su poder a su propio antojo y por tanto se convierte en opresor, más que salvador, que maneja las marionetas a él subordinadas a su placer. Sus cuatro perros negros subrayan su poder incontrolable al irradiar peligro y miedo entre los ciudadanos, pero todos tienen curiosamente nombres musulmanes que, de nuevo, chocan con sus características de *buen cristiano*. La película resta importancia a sus cuatro acompañantes, en tanto que por un lado solo son dos, uno negro y otro blanco, y por otro tienen un papel muy secundario por el que se difumina el simbolismo, mientras que en la novela se les otorga un puesto principal⁵⁶⁹.

El libro deja margen para interpretar la maldad de don Alejo y no se declaran tan directamente sus malas intenciones, ya que toda conversación que se reproduce es con los involucrados y lo demás son hipótesis, como por ejemplo la de Octavio sobre sus propósitos ocultos, egoístas. Ripstein borra esta ambigüedad y lo retrata tal cual existe en la imaginación de Octavio, que intenta convencer a Pancho de su concepción; esto es, en lugar de intentar electrificar el pueblo, utiliza su poder para parar este avance tecnológico con la intención de comprar cada una de las casas del pueblo para su propio beneficio:

⁵⁶⁸ Los espacios físicos están también configurados según esta bipartición de bien y mal, de cielo e infierno: “El comedor iluminado de la casa del Señor es el punto central del círculo del cielo, en medio de un parque; [...] de un modo simétrico, el salón de baile del burdel es el punto central del círculo del infierno, siendo la estación El Olivo su radio de acción” (Cánovas 2000, 88-89).

⁵⁶⁹ En la novela se caracterizan con lo que Millares define como la “eternidad del mal” (2008, 66), ya que cuando uno de los cuatro flaquea y deja de estar en un estado ideal, el dueño lo mata y en seguida cría nuevos cachorros, elige el que más se adecua a su idea de un perro perfecto y lo bautiza con el mismo nombre que el sacrificado, así siempre tiene cuatro perros iguales que parecen ser inmortales porque son reemplazados sin que se perciba el cambio.

ADMINISTRADOR: El consorcio quiere comprar y su precio está aceptado, en principio quiero decir.

ALEJO: ¿El caserío completo?

ADMINISTRADOR: Eso sí, por supuesto si no tiene la extensión completa para tirar todo abajo, no hay trato posible.

ALEJO: Pronto va a estar listo (Ripstein 1987, 24:13). [...]

ALEJO: Si hubiera luz, no se iría nadie de este pueblo.

ADMINISTRADOR: Creo que ya nomás le queda por comprar la casa de las muchachas.

ALEJO: Todavía no he hablado con la Japonesita, pero no va a haber problema. Si se resiste a vender la casa la cerramos por escándalo o por lo que sea.

ADMINISTRADOR: Por escándalo se la puede cerrar en un santiamén (1987, 24:45).

El protector adorado no solo fragua en privado el cierre de la casa de la Japonesita, sino que considera incluso entregarlas a la justicia. Esta pérdida de ambigüedad es quizá el cambio más importante y significativo de la adaptación y no se manifiesta solo en esta escena. Ocurre algo similar con el desenlace de la obra: en los dos casos termina con una paliza que recibe la Manuela por parte de Pancho y Octavio por besar al primero, en el libro claramente por iniciativa suya, mientras que la película sugiere de un modo más franco que es Pancho el que realmente da el primer paso, ya que pronuncia lo que en el libro seguirá siendo solo pensamiento tácito: “Un hombre tiene que ser capaz de probar de todo, ¿no cree?” (Ripstein 1978, 01:43:00). Mientras que la película no deja duda de la muerte de la Manuela ya que don Alejo la encuentra, el libro prefiere dejar la elección al lector y se limita a insinuar este destino final:

los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándose deleitados hasta en el fondo en una confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar del dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozar y reconocer ese monstruo de tres

cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente (Donoso 2008, 209-210).

Este fragmento sirve, aparte de para ilustrar lo anteriormente dicho, como ejemplo de la violencia extrema que estos hombres ejercen sobre la Manuela, solo porque temen que ella pudiese delatar la homosexualidad latente de Pancho o se pudiera poner en cuestión la hombría de este, es decir, su noción de que un hombre debe ser capaz de probar de todo no es más que una excusa hacia él mismo, cuyas consecuencias finalmente ni siquiera aceptará. En cuanto su cuñado ve el beso, tanto en uno como en otro soporte, y lo llama “maricón”, él en seguida niega cualquier reciprocidad en el asunto y presenta a la Manuela casi como un acosador. Su machismo constante aquí se agudiza porque no solo quiere manifestar su superioridad ante una mujer, sino que Pancho también teme que se le pudiera identificar con lo que para él representa la debilidad. Otro indicio de ese miedo profundo por tener que ajustarse a las normas que la sociedad impone –esto es, cumplir con el prototipo de hombre– es su enfurecimiento cuando la Japonesita lo ve llorar. La escena ejemplifica que no es solo él, sino toda su sociedad, quien juzga los comportamientos supuestamente femeninos, porque hasta la mujer le insulta cuando ve que expresa una emoción; así la Japonesita le recrimina: “Tú con mi padre no te metas, tampoco conmigo, estás llorando como una mujer” (Ripstein 1978, 36:18). Como en *Pantaleón y las visitadoras*, el acto de llorar se califica como debilidad.

Lo mismo ocurre en cuanto a los sentimientos de los personajes: ya no hay esa posibilidad de incertidumbre constante que nos transmite el libro, por ejemplo, sobre qué piensan o sienten la Manuela, la Japonesita o Pancho Vega. Donoso alimenta al lector con trocitos de información, poquito a poco, mientras que la imagen necesariamente relata de golpe la situación: tal como se presenta a Roberto Cobo –el actor que representa a la Manuela–, nadie dudará de su sexualidad, y el hecho de que sea travestido se revela en seguida. La existencia del prostíbulo en sí –tanto el de El Olivo como cualquier otro de la narrativa latinoamericana, por ejemplo, el centro de operaciones de *Pantilandia*– también está caracterizada por la ambigüedad: “nada parece perentorio, ni definitivo. Tan

pronto encarnan o representan la modernidad, tan pronto se convierten en emblema de una degradación desenfrenada y colectiva” (Terrones 2013, 11), lo cual lleva en última instancia a la necesidad de “amputar su presencia que, como un tumor maligno, amenaza con fomentar el vicio, la lujuria y el pecado por toda la ciudad si es que alguien no reacciona a tiempo” (Terrones 2013, 11).

Esto último se percibe, aunque disminuido, en la película de Ripstein, pero hay que seguir teniendo en cuenta que tanto el auge como el descenso realmente fueron obra de don Alejo, ya que le entregó por su propia voluntad a la Japonesa Grande la casa después de perder una apuesta con ella sobre si iba a ser capaz de seducir a la Manuela, que, a su vez, ayuda a la primera a engañar a don Alejo. Sin embargo, este encuentro no se queda en la mera farsa, finalmente la Japonesa consigue que la Manuela se entregue de verdad. En el libro, esta se arrepiente nada más consumir el acto sexual y expresa rechazo: “Pero júrame que nunca más, Japonesa por Dios qué asco, júrame, socias, claro, pero esto no, nunca más” (Donoso 2008, 191). En el film ocurre todo lo contrario:

MANUELA: Se me hace que te quiero mucho.

JAPONESA: Manuela, no te vayas a enamorar de mí.

MANUELA: ¿Enamorarme de ti?

JAPONESA: Sí, porque entonces te volverías hombre.

MANUELA: Hombre, ¿yo?

JAPONESA: Los hombres son todos unos brutos.

MANUELA: Yo no quiero ser bruto, no.

JAPONESA: Mejor que seas loca, así quedamos como amigas.

MANUELA: ¿Amigas nomás?

JAPONESA: Sí, corazón, y no me acaricies más que las amigas no se acarician entre ellas (Ripstein 1978, 01:17:15).

Con todas estas diferencias será comprensible que, aunque en cuanto a personajes, argumento central, etc., parezca ser una adaptación muy *fidel* a la letra, el propio Donoso hable de una “violación de la novela” (en Fuguet 1988, 34). Aunque lo que parece ser una crítica severa, en realidad es un elogio, como se puede apreciar en el contexto de la cita:

La película es muy buena, aunque es algo muy distinto a lo que yo hubiera hecho [...]. Por ejemplo, es una película muy colorida, un poquito chillona incluso. Mi novela, en cambio, es más gris, otoñal, triste, resfriada. Pero eso no me importa, me gusta que un cineasta transforme lo que yo he hecho. Un director puede hacer una película a partir de una novela mía, pero lo importante es que haga su novela, su propia interpretación. Que se adueñe de ella y la viole. La violación de la novela por parte del cineasta es básico para realizar una verdadera película y no una mera adaptación que no le interesa a nadie⁵⁷⁰ (en Fuguet 1988, 34).

Efectivamente, se trata aquí de esa lectura personal a la que se refiere el preámbulo, y se asemeja a la propuesta de no aplicar una literalidad excesiva, sin que esto signifique efectuar grandes cambios de estructura, personajes o argumento. De hecho, se recuperan algunos de los elementos cinematográficos de la escritura donosiana, el principal son los *flashbacks* que se entretajan en la historia, mediante los cuales se presentan las dos épocas opuestas del burdel: el esplendor de hace veinte años; los inicios de la relación de la Manuela y la Japonesa, cuando era un lugar de primera en el que se reunía la gente importante, antagónico a la decadencia actual, en la que ya ni pasa un tren por la estación de El Olivo, las prostitutas han envejecido –visualmente bien ilustrado en la película–, el *Dios* del pueblo está a punto de morir, y el sueño de la electricidad se ha desvanecido. En cuanto al cromatismo que menciona Donoso, efectivamente están muy presentes los colores, pero sobre todo el rojo: la primera escena muestra el camión rojo de Pancho, que viste una camiseta roja; la Manuela lleva pantalones rojos en el presente y en el *flashback*, cuando llega por primera vez al pueblo, una camiseta roja; la habitación de la Japonesa tiene paredes rojas, una decoración casi monocromática roja y la bata que lleva lo es también.

En una de las escenas centrales, en la que la Manuela intenta seducir a Pancho, esta luce su vestido español rojo. Y finalmente en la persecución posterior a esta escena, que se vuelve angustiosa justamente por la elección del encuadre, donde el único color

⁵⁷⁰ Sin embargo, en otra ocasión dijo: “Se ha interpretado bien la letra de mi novela, pero no se captó su poesía, su *pathos*” (Donoso en Grant 2002, 259). O, en otras palabras, Donoso sí que critica hasta cierto punto la interpretación de Ripstein.



Fig. 140-147. El color rojo representa un elemento constante (Ripstein 1978, de arriba a abajo y de izquierda a derecha: 02:24, 08:34, 12:42, 51:07, 01:39:11, 01:45:44, 01:45:52 y 01:48:31).

perceptible en la oscuridad es el vestido rojo iluminado por los faros del camión rojo. Después se visualiza un primer plano de la Manuela, con el camión acercándose en el trasfondo, en el que se funde el rojo del vestido con el rojo del camión, acompañado por

sollozos acongojados de la protagonista. La secuencia concluye con la paliza que lleva consigo el final rojo de la sangre. El rojo (o rosado) también está muy presente en el libro, aunque la película lo lleva a otro extremo. Millares propone que el simbolismo detrás de este color

habla de sexo y violencia, y que se repiten en el vino –producto de «las viñas del Señor»– y la sangre derramada, y también en las bocas hambrientas de los perros, animales que, por otra parte, tienen oscuras connotaciones sexuales en la narrativa donosiana, que se mueven entre la feminidad, la hechicería y lo demoníaco (2008, 64).

La conjunción de sexo y violencia llegan a su clímax justamente en la escena en la que en la película se juntan el camión rojo con el vestido rojo de la Manuela. Cabezón Doty descubre, además, en la persecución del texto original el “elemento de dramaturgia filmica” (2008, 102), aunque se añada el elemento del camión, parece muy logrado el traspaso a la pantalla que consigue mortificar al espectador de la misma manera que lo hace Donoso con el lector.

Otro indicio para la “textura cinematográfica de la novela [es] la focalización que se asemeja a la posición de la cámara voyerista e indiscreta” (Cabezón Doty 2008, 100), similar a lo que ocurrió con las acotaciones de *Pantaleón y las visitadoras*, existe un elemento que puede definirse como la lente de una cámara, que es, en este caso, la observación exagerada: el mejor ejemplo es que don Alejo los espía por la ventana – después de acordarlo con la Japonesa– como si fuera un encuadre cinematográfico. Finalmente, destaca el uso del sonido: la bocina del camión y el ladrido de los perros son una constante en toda la novela con lo que “se genera el dramatismo y la tensión psicológica” (Cabezón Doty 2008, 101), y sobre todo lo primero se repite en la película. Los perros, como ya se ha dicho, no desempeñan un rol tan central como en la novela.

Al igual que Lombardi, Ripstein busca un cine que se defina por el personaje, pero lo importante para él es que no sean personas *normales* sino “great sufferers because they make for great storytelling. Great sufferers are ambiguous and mysterious and that is what

art should ultimately be”⁵⁷¹ (Ripstein en Mora 1999, 9). Con la Manuela ha encontrado un personaje que encaja con esta definición a la perfección: ella ha sufrido desde su niñez al tener que irse de su casa por haber sido pillada con otro chico, luego fue pasando de una casa de citas a otra, en las que la maltrataban, añorando un *hogar*, hasta que finalmente encontró a la Japonesa y con ella la supuesta felicidad, algo suyo, un sitio del que nadie podía echarla, por muy extravagante que fuera, protegida por el patrón benevolente. Pero también este refugio que creía ser su salvación finalmente se vuelve en su contra y “se convierte en su prisión” (Millares 2008, 63); de nuevo revela la dicotomía de todos los aspectos de la vida en *El Olivo*⁵⁷². Castro observa que *El lugar sin límites* “cuestiona el concepto de lo que es la familia desde una perspectiva de valores básicos que sufren cambios y, consecuentemente, confrontan y chocan con los arcaicos dogmas de un sistema patriarcal, jerárquico y medieval” (2004, 117), por lo que Ripstein consiguió su objetivo, que fue

demolish the basic values of certain bourgeoisie who believe that religion, family, and country are the most important factors one has. I believe in the freedom of the heart and of the mind that does not include these very closely knit nuclei. I try to tread on them and open up other possibilities⁵⁷³ (en Mora 1999, 9).

Una nueva posibilidad también la habían buscado la Japonesa y la Manuela con su “pacto fáustico” (Millares 2008, 76). Igual que sus personajes, tanto escritor como director protestan en contra del estado actual de las cosas, contra el que se rebelan por medio de su escritura metafórica. Donoso, de hecho, “habla de su «lenguaje del disfraz», del «travesti lingüístico», y en última instancia ese travestismo es la plasmación de lo que

⁵⁷¹ ‘grandes sufridores, porque dan lugar a grandes narraciones. Los grandes sufridores son ambiguos y misteriosos y así debería ser el arte en última instancia’.

⁵⁷² El tópico de la celda y de la prisión enfrentadas a la libertad del mundo ya se ha visto en *La ciudad y los perros*. Aquí se añade a la idea de la libertad el miedo a lo desconocido, al peligro que acecha *fuera*, puesto que la Manuela sabe cómo ha sido tratada antes, es decir, de alguna manera ella también busca el encierro voluntario, similar al que se ha tratado previamente (*cfr.* III.1.5.).

⁵⁷³ ‘demoler los valores básicos de cierta burguesía que cree que la religión, la familia y la nación son los más importantes factores que uno tiene. Yo creo en la libertad del corazón y de la mente, que no incluyen estos núcleos tan estrechamente entretejidos. Intento pisotearlos y abrir nuevas posibilidades’.

Moix llama «mundo mutante» o, mejor, esquizofrénico, donde realidad e irrealdad ocupan un mismo plano” (Millares 2008, 82).

Se ha visto que tanto *Pantaleón y las visitadoras* como *El lugar sin límites* confrontan al lector con personajes únicos, muy peculiares, bien sea porque son demasiado correctos con un afán de cumplir con las normas meticulosamente y una subyugación extravagante al trabajo, como en el primero; o porque son marginados de la sociedad por alguna razón, como en el segundo, es decir, como cada uno de los tres personajes que llevan el prostíbulo de El Olivo. Las dos obras explican mediante estos microcosmos la hipocresía que existe en los países latinoamericanos⁵⁷⁴: los curas que frecuentan prostitutas pero declaman la inmoralidad de su existencia; el deseo prohibido por alguien *inadecuado*, –Pancho por la Manuela, Pantaleón por la Brasileña/Colombiana–; la supuesta bondad de los que gobiernan que se revela como pura protección egoísta, como don Alejo que solo quiere aumentar su fortuna a pesar de su muerte cercana o los generales que admiten cualquier sacrificio de los miembros del Ejército o mentira para salvar la buena imagen de la institución. En las dos obras hay un intento de cambiar el orden preestablecido de las cosas, una pequeña revolución, y ambos intentos fracasan sin dejar esperanza. Finalmente, Terrones observa que

los autores se encargan de subrayar el carácter desestabilizador de este espacio, que en ocasiones puede ser comparado con un cataclismo –tan grande es su impacto– llegado para alterar las relaciones familiares, sociales, transformar el tejido urbano e interpelar los valores religiosos y morales (2013, 8).

También apunta, por la aparición-desaparición de los burdeles que se ha podido ver, que se trata de “organismos vivos: ellos nacen, se desarrollan y también mueren”

⁵⁷⁴ El ensayo de Terrones concluye finalmente con la certeza de que el asunto del burdel es característico de la novela latinoamericana: “El prostíbulo es el espacio idóneo para representar los desafíos propios a nuestra modernidad latinoamericana tan particular y extraña, modernidad que aspira a un mundo mejor, más justo, equilibrado y humano pero que sucumbe a las corruptelas, los chanchullos y los clientelismos más groseros y viles; modernidad en la que coexisten todos los tiempos, desde el latifundio hasta la el [sic] capitalismo, y todos los lugares, el campo atrasado y la ciudad progresista; modernidad, finalmente, en la cual se explicita la paradoja del ser latinoamericano; es decir, encontrarse a medio camino entre lo occidental y lo autóctono sin tener los medios para armonizar uno y otro término. Las novelas de prostíbulos representan una metáfora más que problemática, pero por eso mismo rica y compleja, de esa América Latina aventada sin consenso ni brújula a la historia” (2013, 41).

(Terrones 2013, 19). Sin embargo, no es un descubrimiento nuevo, ya había propuesto Millares que el prostíbulo de la Manuela era parte de un “organismo”:

la casa encapsula y representa a toda una sociedad y la historia que la sustenta, como una célula habla del organismo humano al que pertenece. Porque la casa también es un cuerpo [... que] como metáfora y síntesis del universo, en sus heridas, cicatrices y deformidades acrisola [...] toda la problemática que lo circunda (2008, 74-75).

En las cuatro –ocho, si pensamos en el doblete de película y libro– obras aquí propuestas se hacen patentes la alegoría y la metáfora para reflejar las realidades del país en cuestión. Mediante los microcosmos se cuenta la historia de los pueblos, de los personajes, pero también de todo el país, en ocasiones incluso de todo un continente. Siguiendo la terminología de Walter Benjamin, la alegoría fuerza al hombre a enfrentarse con su pasado: “Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und die ihm vor die Füße schleudert”⁵⁷⁵ (1974, 697). Al recrear la historia –dolorosa, ruinos– por medio de la alegoría, la comprende, y nace el deseo de librarse de ella, de buscar un nuevo camino. Muchos de nuestros antihéroes aquí quieren cambiar su historia, su destino prefigurado, aunque los intentos de invertir el orden fracasan. Sin embargo, al crearse el espacio para ser escuchados, para llegar a tener una voz y contar su historia, sea conmemorando las víctimas y la politización de unos apolíticos, sea denunciando las injusticias cometidas contra los más débiles, sea ridiculizando al monstruoso Ejército opresor, o sea representando la vida esperpéntica del prostíbulo y la sexualidad no normativa de sus habitantes, consiguen una pequeña liberación personal y un avance hacia un mundo más justo, más libre, más diverso.

⁵⁷⁵ ‘El ángel de la historia debe tener este aspecto. Ha virado el rostro hacia el pasado. Donde a *nosotros* se nos aparece una cadena de acontecimientos, *él* ve una sola catástrofe que amontona incesantemente escombros sobre escombros y se los arroja a los pies’.

IV. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se han estudiado obras literarias y sus adaptaciones filmicas muy diferentes, tanto en cuanto a las obras originales en sí como en cuanto al tratamiento de transferencia a la gran pantalla. Sin embargo, hemos observado una serie de elementos en común, de nuevo, tanto en el contenido como a la hora de la adaptación. Para empezar, se ha podido comprobar que la teoría de McFarlane (1996) expuesta en II.2. es válida también en el campo latinoamericano, esto es, la adaptación de narraciones en primera persona –la mayor parte de los textos seleccionados– conlleva a menudo una reducción de la subjetividad ya que el cine, por naturaleza, tiende a tener una visión más amplia que la que se restringe tan solo al protagonista. Este cambio del punto de vista puede implicar un efecto importante: la obra se universaliza al perder el punto de vista específico⁵⁷⁶. Esto ocurre también en otras adaptaciones, por un lado, por el cambio de idioma o de la variedad lingüística –en nuestros casos, tanto del español al inglés o el italiano, como dentro del continente latinoamericano entre diferentes países⁵⁷⁷–, y, por otro lado, por la elección de menos personajes de los que aparecen en el original; así se personaliza la mirada y, por tanto, el espectador se puede identificar con el protagonista de manera que se universaliza la película⁵⁷⁸. Dado que no se trata de un incidente aislado y que hay varias razones que llevan a que se universalicen los relatos, se puede concluir que el lenguaje cinematográfico tiende a este cambio al adaptar las obras –que, además,

⁵⁷⁶ Así sucede, por ejemplo, en *Todos se van* (cfr. III.2.4.2.). Sin embargo, también ha habido casos en los que la pérdida de la subjetividad ha llevado a que el relato se superficialice, como ocurre en *Cuarteles de invierno* (cfr. III.3.1.).

⁵⁷⁷ Es el caso en *La muerte y la doncella* al traspasarla al inglés (cfr. III.2.1.4.), con *Ardiente paciencia* en su versión filmica en italiano (cfr. III.2.1.1.), y con *El lugar sin límites*, que traslada la acción de Chile a México (cfr. III.3.4.).

⁵⁷⁸ Se ha visto este caso en *La ciudad y los perros*, en la que se elige al Poeta como protagonista (cfr. III.3.2.).

se puede explicar porque el director se apropia de un texto que no es suyo para difundirlo, por lo que el acto en sí ya apunta a una extensión del alcance de la obra—.

Hemos podido ver que hay un elemento que suele perderse en la adaptación: el lector/espectador cómplice. Casi ninguna versión filmica mantiene el receptor cómplice, y así se pierden los esfuerzos por parte del espectador de reconstruir o deducir el contexto histórico, de saber quién habla o qué ocurre, qué es verdad y qué no, el paulatino descubrimiento de la historia, o la incorporación directa del lector en la obra⁵⁷⁹. No obstante, los intentos por mantener el receptor cómplice que se han dado aquí suelen ser muy positivos, ya que recuperan elementos valiosos de la obra original⁵⁸⁰. Lo mismo sucede con la mencionada subjetividad de la primera persona, cuando el director busca maneras innovadoras para transmitirla llega a resultados más artísticos y más sugestivos que la mera resignación a que el lenguaje cinematográfico no permite tales empresas⁵⁸¹. De la misma manera en que desaparece el receptor cómplice, los directores tienden a resolver los finales abiertos o ambiguos y escoger una opción de las posibles lecturas. Esto, lejos de suponer una desestimación hacia el original, se debe, como hemos venido viendo, a que la adaptación es justamente esa lectura a la que nos hemos referido en el preámbulo, por lo que la implicación lógica y plausible es que quien adapta incluya su interpretación personal del final⁵⁸².

Esto nos lleva a la cuestión de la literalidad —término que preferimos por encima de *fidelidad*— y la hipótesis de Deborah Cartmell de que una cercanía excesiva es la sentencia de muerte de una adaptación. Aunque alguna adaptación muy literal ha funcionado, se ha podido ver que la literalidad excesiva puede resultar muy problemática y corromper el resultado filmico, mientras aquellas películas que se alejan del original

⁵⁷⁹ Ejemplos de esta pérdida del receptor cómplice serían *Arráncame la vida*, *La ciudad y los perros*, *Plata quemada*, *El lugar sin límites* o *La muerte y la doncella* (cfr. III.2.4.1., III.3.2., III.1.2.2., III.3.4. y III.2.1.4., respectivamente).

⁵⁸⁰ El ejemplo más claro sería “Las babas del diablo” y *Blow-Up* (cfr. III.1.1.1.).

⁵⁸¹ Adrián Caetano ha demostrado lo exitoso que puede ser un enfoque innovador con *Crónica de una fuga* (cfr. III.1.4.3.), o la reescritura del monólogo en forma de diálogo en *La virgen de los sicarios* (cfr. III.1.3.1.).

⁵⁸² Algunos de los ejemplos son *El lugar sin límites* (cfr. III.3.4.) o incluso *Las viudas de los jueves*, en la que el final se altera directamente (cfr. III.1.5.2.).

cuando su medio lo requiere suelen resultar más atractivas⁵⁸³. Otro aspecto importante es la capacidad de los directores de aprovechar los recursos que el texto alberga pero solo puede describir, o incorporar recursos propios, como puede ser –aparte de la obviedad de las imágenes– la música diegética⁵⁸⁴, el uso de música extradiegética para crear una atmósfera de angustia o subrayar la subjetividad⁵⁸⁵, la transmisión de la claustrofobia que experimentan los protagonistas a través de la angulación de la cámara⁵⁸⁶ o la recuperación de la oralidad en aquellos casos en los que el original tenía que sustituirla por la forma escrita⁵⁸⁷. Hay también ejemplos en los que los directores han sabido recrear la historia que trata el texto acercándose al *cinéma vérité*, y en todos los casos ha resultado ser un camino que lleva a un resultado exitoso⁵⁸⁸. Otro factor que se ha ido repitiendo es la insistencia en que la *verdad* objetiva no existe, por lo que crean relatos diversos en que utilizan recursos variados para llegar a *una* verdad, como lo son la perspectiva subjetiva o los mosaicos para incorporar diferentes puntos de vista. Mientras que muchos de los libros hacen hincapié en el proceso de escribir, en varias ocasiones las adaptaciones se sirven de grabaciones –a menudo en blanco y negro o a través de la televisión– para transmitir una atmósfera documental. Es decir, de la misma manera en que el escritor comenta su medio de expresión a través de la metaescritura, los directores lo resaltan mediante lo que se podría denominar *metagrabación*.

Otro elemento que muchas obras tienen en común es la violencia a la que son sometidos los creadores por su compromiso político. Esta va desde la censura –aun hoy en día en el caso de Wendy Guerra– o la amenaza de muerte –como el caso de la bomba

⁵⁸³ Excluir las notas a pie de página de *El beso de la mujer araña* podría ser un ejemplo de alejamiento del texto o extracción de lo adaptable para que tenga coherencia (cfr. III.1.4.1.), así como la decisión de Caetano de no mostrar la tortura en *Crónica de una fuga* (cfr. III.1.4.3.), mientras que, por ejemplo, los diálogos literales de *Arráncame la vida* fuera del contexto empeoran la película (cfr. III.2.4.3.).

⁵⁸⁴ Tanto en *La muerte y la doncella* como en *Arráncame la vida* se emplea este recurso con éxito (cfr. III.2.1.4. y III.2.4.1., respectivamente).

⁵⁸⁵ *Crónica de una fuga* sería un ejemplo de este uso de la banda sonora extradiegética (cfr. III.1.4.3.), así como *Hay unos tipos abajo* (cfr. III.2.2.4.), en los que la música acrecienta la tensión.

⁵⁸⁶ Este recurso está presente en todas las obras que tratan del encierro involuntario (cfr. III.1.4.).

⁵⁸⁷ Así ocurre con la recuperación de transmisiones radiofónicas, tanto en la adaptación de *Pantaleón y las visitadoras* como en *Todos se van* (cfr. III.3.3. y III.2.4.2., respectivamente).

⁵⁸⁸ Se han podido observar aspectos de esta técnica en *La noche de los lápices* (cfr. III.1.4.2.), *La virgen de los sicarios* (cfr. III.1.3.1.) y *Diarios de motocicleta* (cfr. III.2.4.2.).

desactivada en el despacho de Héctor Olivera—, hasta el asesinato —por ejemplo, de Rodolfo Walsh—. Tal como se había introducido, los contenidos giran en torno a cuestiones relacionadas con la violencia, el poder y la política, y es aquí donde se ha podido observar el cambio más significativo para este estudio panorámico: mientras que las obras originales no rehúyen explicitar la violencia e indagan profundamente en las estructuras de poder, las adaptaciones tienden a soslayar la crueldad de estos aspectos o, por lo menos, disminuirla considerablemente. Esta eliminación de partes del original ha ocurrido por varios motivos, tanto por espacio —por ser el formato fílmico menos flexible en cuanto a su extensión—, como por cuestiones comerciales —aquí se ha podido comprobar la hipótesis de que mientras la literatura es más libre en cuanto a la necesidad de mercantilizar, el cine está más avasallado por razones económicas—, o incluso ideológicas. Estas últimas son las que componen el conjunto más interesante, ya que no se trata de cuestiones externas al director. Se pueden dividir, de nuevo, en dos bloques: cuando la ideología lleva al adaptador a ocultar cierta violencia por la convicción de que la exclusión de lo explícito y el silencio conllevan —en el ámbito cinematográfico— un efecto más punzante, o bien cuando opta por crear una obra menos comprometida por no querer indagar en la cuestión política. Este viraje en lo político lo hemos visto en una gran cantidad de obras⁵⁸⁹ y puede que se deba, por lo menos parcialmente, a la noción de Benedetti citada (*cfr.* III.2.) de que la conmoción sobre injusticias incita al artista a incorporar los temas políticos en sus obras, mientras que el adaptador no las incorpora por una necesidad casi física, sino que las recupera de obras ya existentes, por lo que disminuye la visceralidad del compromiso.

No obstante, aunque este aspecto ha sido una constante, en muchas de las obras se puede observar una voluntad de los directores hacia la internacionalización de los conflictos descritos en las obras para llamar la atención de la comunidad internacional e incluso hay ejemplos en los que se hace el camino inverso, esto es, la obra

⁵⁸⁹ Es el caso, por ejemplo, en *Il postino*, *Death and the Maiden*, *Hay unos tipos abajo*, *Cuarteles de invierno*, *Pantaleón y las visitadoras*, *Plata quemada*, *Fresa y chocolate*, *Todos se van*, *Diarios de motocicleta* y según la interpretación en otros tantos que se han visto a lo largo de estas páginas sobre los cuales se podría crear una disputa acerca de su viraje político, como, por ejemplo, en *Últimos días de la víctima* y *Los chicos de la guerra*.

cinematográfica aumenta el compromiso político⁵⁹⁰. De esta manera, tanto escritores como directores —en su papel de reiteración— ocupan ese rol de detective del que hemos hablado y se enfrentan al relato oficial, ofreciendo resistencia a la opresión. Por tanto, y en nuestro caso los escritores en mayor medida, se unen a la lectura de Salman Rushdie, que se opuso al célebre ensayo de George Orwell, “Inside the whale”, y aseveró:

Outside the whale there is a genuine need for political fiction, for books that draw new and better maps of reality, and make new languages with which we can understand the world. Outside the whale we see that we are all irradiated by history, we are radioactive with history and politics [and] it becomes necessary, and even exhilarating, to grapple with the special problems created by the incorporation of political material, because politics is by turns farce and tragedy, and sometimes [...] both at once⁵⁹¹ (1984).

Con esto, podríamos decir que, en última instancia, reflejan la afirmación de Cortázar —con la que estableció más tarde un paralelismo con la cámara de Eisenstein⁵⁹² que se podría extender aquí a las cámaras de los directores—:

hay quien dice que lo único que cuenta es el lenguaje de las ametralladoras [...] cada uno tiene sus ametralladoras específicas. La mía, por el momento, es la literatura (en Carbone 1973, 10).

⁵⁹⁰ Este caso se ha podido observar en *Operación Masacre*, donde Jorge Cedrón utiliza el original para llevar a cabo una propaganda política (cfr. III.2.2.1.).

⁵⁹¹ ‘Fuera de la ballena, hay una auténtica necesidad de ficción política, de libros que dibujen nuevos y mejores mapas de la realidad, y creen nuevos idiomas con los que podamos entender el mundo. Fuera de la ballena vemos que todos estamos radiados por la historia, somos radioactivos de historia y de política [y] se hace necesario, e incluso excitante, forcejear con los problemas específicos creados por la incorporación de material político, porque la política es alternativamente farsa y tragedia, y a veces [...] las dos cosas a la vez’.

⁵⁹² Véase la página 153 de la entrevista realizada por Campra y Panelo reproducida en Rosalba Campra, *América Latina, la identidad y la máscara*, México: Siglo XXI, 1982: 149-155.

CONCLUSIONS

Throughout these pages we have examined many distinctly different literary works and their cinematic adaptations, both as far as the original works themselves are concerned, and in the diversity of the cinematic approaches through which they have been transferred to the big screen. We have, nevertheless, been able to identify a number of common elements, again regarding both content and adaptation. To start with, we can confirm that McFarlane's theory (1996), as examined in II.2., namely, that the adaptation of a first-person narrative, which describes most of the texts we have considered, tends to moderate and diffuse the subjectivity of its source, since film, by its nature, offers a broader view of events than one restricted to the perspective of a single protagonist, is also valid in the Latin American domain. This change of perspective entails, at times, an important effect, in that the work becomes universalized by abandoning the particular point of view⁵⁹³. A similar effect can occur in other adaptations because of a change of language or of national linguistic variation within the same language, in one case from Spanish to English or Italian, as well as between different countries within the Latin American continent⁵⁹⁴, or because, in some instances, of a reduction in the number of significant characters from the cast of the original text; in such cases, the viewer is implicitly encouraged to identify with the protagonist, and the perspective of the film may be universalized in this way as well⁵⁹⁵. Given that this is not an isolated or merely occasional occurrence and that there are various determining reasons why filmic accounts become universalized, we may conclude that cinematic logic supports this tendency when

⁵⁹³ This happens, for example, in *Todos se van* (cf. III.2.4.2.). Nevertheless, there have also been cases in which the I of subjectivity has led to a more superficial account, as in *Cuarteles de invierno* (cf. III.3.1.).

⁵⁹⁴ This occurs with *La muerte y la doncella* and its transposition into English (cf. III.2.1.4.), with *Ardiente paciencia* in the film version in Italian (cf. III.2.1.1.), and with *El lugar sin límites*, in which the action is transferred from Chile to Mexico (cf. III.3.4.).

⁵⁹⁵ This is the case in *La ciudad y los perros*, in which the Poet is chosen as the protagonist (cf. III.3.2.).

a literary work is being adapted. Additionally, it would seem fairly evident that a director's purpose is already to disseminate the work beyond its literary reach, which *eo ipso* implies a universalizing agenda.

We have also established that there is an element of the literary work that tends to be lost in the cinematic adaptation: the reader/viewer-accomplice. Almost no filmic version maintains the reader-accomplice, and, on that account, the viewer's efforts to reconstruct or deduce the historical context, to find out who is talking or what is happening, what is the truth and what is not, in effect, the gradual discovery of the story and the direct incorporation of the reader in its events gets lost as well⁵⁹⁶. Nevertheless, the examples we have encountered in which attempt is made to maintain the receiver-accomplice usually show fruitful results, since they recover valuable elements of the original work⁵⁹⁷. We see a similar effect regarding the aforementioned first-person subjectivity. When a director tries to find innovative means of conveying it, the results are often more artistic and or suggestive than mere resignation in the face of the position that cinematic language does not admit such undertakings⁵⁹⁸. In the same way in which the receiver-accomplice disappears, directors tend to resolve open or ambiguous endings and to choose one from among the possible readings that the original permits. Far from being a rejection of the original, this is a result of the fact that, as we have come to observe, the adaptation is precisely this particular reading to which we referred in the preamble, whose logic and plausible consequence is that, in the end, adaptors include their personal interpretation⁵⁹⁹.

This leads us to the question of *literality*, a term we prefer to *fidelity*, and Deborah Cartmell's hypothesis that excessive allegiance to the original is the death sentence of the adaptation. Even though some literal adaptations work quite well, we have seen that

⁵⁹⁶ Examples of this loss of the reader-accomplice are *Arráncame la vida*, *La ciudad y los perros*, *Plata quemada*, *El lugar sin límites* or *La muerte y la doncella* (cf. III.2.4.1., III.3.2., III.1.2.2., III.3.4. and III.2.1.4., respectively).

⁵⁹⁷ The clearest examples would be "Las babas del diablo" and *Blow-Up* (cf. III.1.1.1.).

⁵⁹⁸ Adrián Caetano has demonstrated with *Crónica de una fuga* (cf. III.1.4.3.) how successful an innovative approach can be, as does the rewriting of the monologue in the form of dialogue in *La virgen de los sicarios* (cf. III.1.3.1.).

⁵⁹⁹ Some examples are *El lugar sin límites* (cf. III.3.4.) or even *Las viudas de los jueves*, in which the ending is summarily changed (cf. III.1.5.2.).

excessive *literality* will often corrupt the cinematic result, while films that comfortably stray from the original when their medium requires it, are typically more attractive productions⁶⁰⁰. Another important element of the flexibility of film adaptation is film's capacity to take advantage of resources which the text may well incorporate, but which it can only describe, or to incorporate cinematic resources beyond even its obvious ability to *show* what is taking place, such as diegetic music⁶⁰¹, the use of extradiegetic music in order to create an atmosphere of anguish or to stress subjectivity⁶⁰², the transmission of kinaesthetic effects, such as claustrophobia, through the use of certain camera angles⁶⁰³, or the recuperation of orality in cases for which it had to be substituted in the written incarnation⁶⁰⁴. There are also examples in which directors have recreated the story that the text tells using aspects of *cinéma vérité*, in all of which we have observed the possibility of a successful result⁶⁰⁵. Another factor that has appeared numerous times within our literary sampling is the insistence that objective *truth* is a myth, and various directors have accordingly created divergent accounts in which filmic resources, such as subjective perspective, by means of which to arrive at *a* truth, or a mosaic presentation that simultaneously incorporates distinct points of view, have proven effective. While many of the books highlight the strengths or hazards of the process of writing, many adaptations incorporate instances of audio recording, black-and-white sequences, or television broadcasts within the narrative to create a documentary and self-reflexive atmosphere. We might say that, as the writer comments upon his medium of expression through metawriting, directors do so by means of what might be called *metarecording*.

⁶⁰⁰ The decision to exclude the footnotes of *El beso de la mujer araña* could be an example of distancing from the text or extracting the adaptable to maintain coherence (cf. III.1.4.1.), as is Caetano's decision not to show torture in *Crónica de una fuga* (cf. III.1.4.3.), while, for example, presentation of the literal dialogue without its context in *Arráncame la vida*, certainly worsens the film (cf. III.2.4.3.).

⁶⁰¹ This is applied successfully in both *La muerte y la doncella* and *Arráncame la vida* (cf. III.2.1.4. and III.2.4.1., respectively).

⁶⁰² *Crónica de una fuga* is an example of this use of an extradiegetic soundtrack (cf. III.1.4.3.), as is *Hay unos tipos abajo* (cf. III.2.2.4.), in which the music increases the narrative tension.

⁶⁰³ This device is present in all of the works that address involuntary confinement (cf. III.1.4.)

⁶⁰⁴ Such is the case with the recovery of the radio broadcasts in the adaptations of *Pantaleón y las visitadoras* and *Todos se van* (cf. III.3.3. and III.2.4.2., respectively).

⁶⁰⁵ We have witnessed aspects of this technique in *La noche de los lápices* (cf. III.1.4.2.), *La virgen de los sicarios* (cf. III.1.3.1.), and *Diarios de motocicleta* (cf. III.2.4.2.).

Another element that many of the works have in common is the violence to which their creators have been subjected on account of their political commitment. This ranges from censorship, even today in the situation of Wendy Guerra, or death threats, as in the case of the deactivated bomb in Hector Olivera's office, up to actual assassination, as that, for example, of Rodolfo Walsh. It is in the aspect under which we have addressed the text/film adaptation divide, specifically, that is, concerning issues related to violence, power, and politics, that the most significant divergences between source and treatment may be observed: while the original works do not avoid explicit violence and look profoundly into power structures, adaptations tend to sidestep the deepest cruelty of these social phenomena or, at least, to diminish it considerably. This elimination of parts of the original has happened for various reasons, some as simple and understandable as space (since film format is typically less flexible in terms of extension), as well as commercial motives (and here we have been able to confirm the suspicion that literature is freer of commercial necessity or economic constraints than film), and even ideological motives. These last make up the most interesting group, given that issues external to the director can have definitive effects on his or her work. And they can be divided, again into two groups: on the one hand, those in which ideology leads the adaptor to conceal certain elements of violence out of the conviction that the use of implication, or strategic silence, can have, in the cinematic field, a more powerful effect, and on the other, those in which a less committed work than the source text is created in order to avoid the political issue. We see this shift in politics in a significant number of the works we've considered⁶⁰⁶, and it might derive, at least in part, from considerations raised by Benedetti's notion (cf. III.2.) that the horror of injustice that has incited the literary artists to incorporate political topics in their works is not necessarily a motivation for the adaptor, whose work comes later, and since it has only an indirect relation to such events as may have motivated the politics

⁶⁰⁶ This occurs, for example, in *Il postino*, *Death and the Maiden*, *Hay unos tipos abajo*, *Cuarteles de invierno*, *Pantaleón y las visitadoras*, *Plata quemada*, *Fresa y chocolate*, *Todos se van*, *Diarios de motocicleta*, and, depending on one's interpretation, in many others that are included in these pages about which a dispute regarding their political shift could be established, as, for example, in *Últimos días de la víctima* and *Los chicos de la guerra*.

of the original, may therefore not share the crucial visceral dimension of the former's commitment.

Even though this phenomenon has been fairly consistent, we also see in many adaptations the desire of a director to internationalize the given, more local, conflicts in order to call the attention of the international community to the situation, and we have even found examples in which the contrary occurs and the adaptation goes beyond the political commitment of its source⁶⁰⁷. This way, both writers and directors (in their reiterative function) take on the role we emphasized and combat the official account, offering thereby resistance to oppression. In so doing, they would seem to subscribe to Salmon Rushdie's adversarial reading of George Orwell's famous essay "Inside the whale", insisting that

Outside the whale there is a genuine need for political fiction, for books that draw new and better maps of reality, and make new languages with which we can understand the world. Outside the whale we see that we are all irradiated by history, we are radioactive with history and politics [and] it becomes necessary, and even exhilarating, to grapple with the special problems created by the incorporation of political material, because politics is by turns farce and tragedy, and sometimes [...] both at once (1984).

With this in mind, we might conclude that, ultimately, both the writers and the directors we've discussed would endorse Cortázar's comparison, which he specifically invokes in reference to the image of Eisenstein and his camera⁶⁰⁸:

there are those who say that the only thing that counts is the language of machine guns [...] everybody has their own particular machine gun. Mine, for the time being, is literature (in Carbone 1973, 10).

⁶⁰⁷ This is the case in *Operación masacre*, in which Jorge Cedrón uses the original to carry out propaganda (cf. III.2.2.1.).

⁶⁰⁸ See page 153 of the interview conducted by Campra and Panelo and reproduced in Rosalba Campra, *América Latina, la identidad y la máscara*, México: Siglo XXI, 1982: 149-155.

V.1. FUENTES

V.1. FUENTES PRIMARIAS

V.1.1. BIBLIOGRAFÍA

- BENEDETTI, Mario, *El amor, las mujeres y la vida*, Madrid: Alfaguara, 1996.
- CORTÁZAR, Julio (1959), “Las babas del diablo”, en *Las armas secretas*, ed. Susana Jakfalvi, Madrid: Cátedra, 2004b: 123-139.
- DONOSO, José (1966), *El lugar sin límites*, ed. Selena Millares, Madrid: Cátedra, 2008.
- DORFMAN, Ariel (1991), *La muerte y la doncella*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992a.
- FEINMANN, José Pablo (1979), *Últimos días de la víctima*, Barcelona: El Aleph, 2012.
- FRANCO, Jorge (1999), *Rosario Tijeras*, New York: Siete Cuentos Editorial, 2004.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1981), *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona: Debolsillo, 2007.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1986), *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, Bogotá: La Oveja Negra, 1986.
- GELMAN, Juan, *Otromundo: antología 1956-2007*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2008.
- GIRONDO, Oliverio, *Obra completa*, Madrid: ALLCA XX, 1999.
- GUERRA, Wendy (2006), *Todos se van*, Barcelona: Anagrama, 2014a.
- GUEVARA VILLARROEL, Ernesto (1950-1952; 1ª publicación: 1992), *Notas de viaje*, Melbourne-Nueva York-La Habana: Ocean Press, 2004.
- KON, Daniel (1982), *Los chicos de la guerra*, Buenos Aires: Galerna, 1982.
- MASETTO, Antonio dal (1998), *Hay unos tipos abajo*, Buenos Aires: Debolsillo, 2005.
- MASTRETTA, Ángeles (1985), *Arráncame la vida*, Barcelona: Seix Barral, 1997.
- PAZ, Senel (1991), *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, D.F.: Ediciones Era, 1991.
- PIGLIA, Ricardo (1997), *Plata quemada*, Barcelona: Anagrama, 2009.
- PIÑEIRO, Claudia (2005), *Las viudas de los jueves*, Buenos Aires: AGEA AGATA UTE, 2005.
- PUIG, Manuel (1976), *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral, 2009.

- SANTULLO, Laura (2004), “La zona”, en *El otro lado: cuentos*, pról. Alcides Abella, Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 2005.
- SEOANE, María y Héctor RUIZ NÚÑEZ (1986), *La noche de los lápices*, Buenos Aires: Planeta, 1992.
- SKÁRMETA, Antonio (1985), *Ardiente paciencia*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- SKÁRMETA, Antonio, *El plebiscito*, inédito (reproducido en el anexo VII.2).
- SORIANO, Osvaldo (1982), *Cuarteles de invierno*, Buenos Aires: Bruguera, 1984.
- SORIANO, Osvaldo (1974), *No habrá más penas ni olvido*, Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- TAMBURRINI, Claudio (2001), *Pase libre: fuga de la Mansión Seré*, Buenos Aires: Ediciones Continente, 2003.
- VALLEJO, Fernando (1993), *La virgen de los sicarios*, Madrid: Punto de Lectura, 2009.
- VARGAS LLOSA, Mario (1962), *La ciudad y los perros*, Barcelona: Seix Barral, 1993.
- VARGAS LLOSA, Mario (1973), *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona: Seix Barral, 1973.
- VARGAS LLOSA, Mario (2000), *La fiesta del Chivo*, Madrid: Alfaguara, 2000.
- WALSH, Rodolfo (1977), “Carta Abierta a la Junta Militar”, en Gregorio LEVENSON y Ernesto JAURETCHE, *Héroes: historias de la Argentina revolucionaria*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998a: 162-169.
- WALSH, Rodolfo (1957), *Operación Masacre*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009.

V.1.2. FILMOGRAFÍA

- ANTONIONI, Michelangelo (dir.), *Blow-Up*, Inglaterra-Italia-Estados Unidos, producción de Carlo Ponti, Pierre Rouve y Bridge Films; guion de Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra y Edward Bond, 108 min., 1966.
- ARISTARAIN, Adolfo (dir.), *Últimos días de la víctima*, Argentina, producción de Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto y Aries Cinematográfica Argentina; guion de José Pablo Feinmann, 90 min., 1982.
- BABENCO, Héctor (dir.), *Kiss of the Spider Woman*, Brasil-Estados Unidos, producción de David Weisman y HB; guion de Leonard Schrader, 120 min., 1985.
- CABRERA, Sergio (dir.), *Todos se van*, Colombia, producción de Jimeno Acevedo Asociados; guion de Sergio Cabrera, Ramón Jimeno y Laura Martel, 107 min., 2015b.
- CAETANO, Adrián Israel (dir.), *Crónica de una fuga*, Argentina, producción de K&S Films; guion de Adrián Caetano, Esteban Student y Julián Loyola, 103 min., 2006.
- CAMMELL, Donald y Nicolas ROEG (dir.), *Performance*, Reino Unido, producción de Goodtimes Enterprises; guion de Donald Cammell, 105 min., 1970.
- CEDRÓN, Jorge (dir.), *Operación Masacre*, Argentina, producción de Oscar Daunes; guion de Rodolfo Walsh y Jorge Cedrón, 115 min., 1973.
- DENTI, Jorge (dir.), “Las AAA son las tres armas”, Argentina, producción de Grupo Cine de la Base; 20 min., 1979.
- FILIPPELLI, Rafael (dir.), *Hay unos tipos abajo*, Argentina, producción de R.F. Producciones; guion de Emilio Alfaro, Antonio Dal Masetto y Rafael Filipelli, 92 min., 1985.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás y Juan Carlos TABÍO (dir.), *Fresa y chocolate*, Cuba-México-España, producción de El Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC); guion de Senel Paz, 111 min., 1993.
- KAMIN, Bebe, (dir.), *Los chicos de la guerra*, Argentina, producción de K Films; guion de Bebe Kamin y Daniel Kon, 105 min., 1984.

- LARRAÍN, Pablo, (dir.), *NO*, Chile-Francia-México-Estados Unidos, producción de Participant Media, Funny Ballons y Fabula; guion de Pedro Peirano, 116 min., 2012.
- LITTÍN, Miguel (dir.), *Acta General de Chile*, Chile-Cuba-España, producción de Fernando Quejido, Afil Uno Cinematográfica y TVE, Televisión Española; guion de Miguel Littín, 270 min. en 4 partes, 1986.
- LOMBARDI, Francisco J. (dir.), *La ciudad y los perros*, Perú, producción de Inca Films; guion de José Watanabe, 135 min., 1985.
- LOMBARDI, Francisco J. (dir.), *Pantaleón y las visitadoras*, Perú-España, producción de América Producciones, Inca Films y Tornasol Films; guion de Giovanna Pollarolo y Enrique Moncloa, 137 min., 2000.
- LLOSA, Luis (dir.), *La fiesta del Chivo*, España-Reino Unido-República Dominicana, producción de Andrés Vicente Gómez, Lolafilms, Future Films Group; guion de Luis Llosa, Augusto Cabada y Zachary Sklar, 122 min., 2005.
- MAILLÉ, Emilio (dir.), *Rosario Tijeras*, Colombia-México-España-Brasil, producción de Río Negro, United Angels, Dulce Compania, Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), Ibermedia, Maestranza Films y Moonshot Pictures; guion de Marcelo Figueras, 126 min., 2005.
- MURÚA, Lautaro (dir.), *Cuarteles de invierno*, Argentina, producción de Guillermo Smith Producciones, Totalfilms; guion de Lautaro Murúa y Pablo Murúa, 115 min., 1984.
- OLIVERA, Héctor (dir.), *La noche de los lápices*, Argentina, producción de Aries Cinematográfica Argentina; guion de Héctor Olivera y Daniel Kon, 106 min., 1986.
- OLIVERA, Héctor (dir.), *No habrá más penas ni olvido*, Argentina, producción de Aries Cinematográfica Argentina; guion de Héctor Olivera y Roberto Cossa, 80 min., 1983.
- PIÑEYRO, Marcelo (dir.), *Las viudas de los jueves*, Argentina-España, producción de Gerardo Herrero, Mariela Besuievsky, Vanessa Ragone, Haddock Films, Castafiore Films, Telefe y Tornasol Films; guion de Marcelo Figueras y Marcelo Piñeyro, 126 min., 2010.

- PIÑEYRO, Marcelo (dir.), *Plata quemada*, Argentina-España-Francia, producción de Oscar Kramer, Diana Frey y Cuatro Cabezas; guion de Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras, 125 min., 2009.
- PLÁ, Rodrigo (dir.), *La zona*, México-España, producción de Morena Films y Buenaventura; guion de Laura Santullo y Rodrigo Plá, 97 min., 2007.
- POLANSKI, Roman (dir.), *Death and the Maiden*, Estados Unidos-Francia-Reino Unido, producción de Fine Line Features y Capitol Films; guion de Rafael Yglesias y Ariel Dorfman, 103 min., 1994.
- RADFORD, Michael (dir.), *Il postino*, Italia-Francia-Bélgica, producción de Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Penta Films, Esterno Mediterraneo Film, 108 min., 1994.
- RIPSTEIN, Arturo (dir.), *El lugar sin límites*, México, producción de Conacite Dos; guion de Arturo Ripstein, 110 min., 1978.
- ROSI, Francesco (dir.), *Crónica de una muerte anunciada*, Italia-Francia-Colombia, producción de Italmedia Film; guion de Francesco Rosi y Tonino Guerra, 110 min., 1987.
- SALLES, Walter (dir.), *Diarios de motocicleta*, Argentina-Estados Unidos-Chile-Perú-Brasil-Reino Unido-Alemania-Francia, producción de FilmFour, South Fork Pictures, Tu Vas Voir Production; guion de José Rivera, 128 min., 2004.
- SCHROEDER, Barbet (dir.), *La virgen de los sicarios*, Francia-Colombia-España, producción de Les Films du Losange, Le Studio Canal+, Vértigo Films, Proyecto Tucan, Tornasol Films; guion de Fernando Vallejo, 97 min., 2000.
- SNEIDER, Roberto (dir.), *Arráncame la vida*, México, producción de Altavista Films y La Banda Films; guion de Roberto Sneider y Ángeles Mastretta, 107 min., 2008.
- SUBIELA, Eliseo (dir.), *El lado oscuro del corazón*, Argentina-Canadá, producción de CQ3 Films y Max Films Productions; guion de Eliseo Subiela, 121 min., 1992.

V.2. FUENTES CITADAS

- ABAD FACIOLINCE, Héctor Joaquín, *Palabras sueltas*, Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2002.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (entrevista con Jaime A. ORREGO), “Entrevista con Héctor Abad Faciolince”, *La Hojarasca* (ed. Enrique SANTOS MOLANO y Mario LAMO JIMÉNEZ), núm. 27, marzo de 2007. www.escritoresyperiodistas.com/NUMERO27/jaime.htm (consultado 24/10/2015)
- ALBA, Ramón, *Literatura española. Una historia de cine*, Madrid: Ediciones Polifemo, 1999.
- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis, “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género”, *Revista de Literatura*, vol. 73, núm. 145 (2011): 15-34.
- ALCÀZAR Garrido, Joan del y Sergio LÓPEZ RIVERO, *De compañero a contrarrevolucionario: La Revolución cubana y el cine de Tomás Gutiérrez Alea*, Valencia: Universitat de València, 2009.
- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel, *Héctor Babenco. Una propuesta de lectura cinematográfica*, Madrid: Dykinson, 1994.
- AMAYA, Sol, “García Belsunce: las claves para entender la causa”, *La Nación*, 21 de mayo de 2011. www.lanacion.com.ar/1374103-chronicles (consultado 05/03/2016)
- AMÍCOLA, José, “Los manuscritos”, en Manuel PUIG, *El beso de la mujer araña*, ed. crít. José AMÍCOLA y Jorge PANESI (coord.), Madrid, Buenos Aires, Caracas: ALLCA XX (Col. Archivos, 42), 2002: XIX-XXIV.
- ANGULO, Yanira, “La reflexión en alta voz: analogía y autobiografía en Wendy Guerra”, *Revista Surco Sur*, vol. 4, 2014. scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol4/iss7/13 (consultado 05/01/2017)
- ANTONIONI, Michelangelo, *Blow-up; a film*, New York: Lorrimer, 1971.
- ARAGAY, Mireia, *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2005.
- ARCHETTI, Eduardo P., “El mundial de fútbol de 1978 en Argentina: victoria deportiva y derrota moral”, *Memoria y Civilización*, 7 (2004): 175-194.
- ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.

- AUBERT, Melanie, *Last days of the victim: A case study in translating Argentine crime fiction*, tesis de máster, Marc Charron (dir. tes.), University of Ottawa, 2009.
hdl.handle.net/10393/28443 (consultado 05/12/2015)
- AVELAR, Idelber, “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en Nelly RICHARDS y Alberto MOREIRAS (ed.), *Pensar en/La postdictadura*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001: 175-195.
- BAIG, José, “La violencia en Latinoamérica: ¿una epidemia peor que el ébola o el sida?”, *El País*, 5 de noviembre de 2014.
internacional.elpais.com/internacional/2014/11/05/actualidad/1415211182_812699.html (consultado 08/02/2017)
- BAILEY, Kay E., “El uso de silencios en *Arráncame la vida* por Ángeles Mastretta”, *Confluencia*, vol. 7, núm. 1, otoño (1991): 135-142.
- BAJTÍN, Mijaíl, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- BALDERSTON, Daniel, *Borges: realidades y simulacros*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000.
- BAÑADOS, Patricio (enrevista), “Patricio Bañados y la franja del NO: después del «06 de octubre de 1988 nadie me llamó por teléfono de la Concertación, nunca más»”, *The Clinic*, 10 de enero de 2012. www.theclinic.cl/2012/01/10/patricio-banados-y-la-franja-del-no-el-06-de-octubre-de-1988-nadie-me-llamo-por-telefono-de-la-concertacion-ni-nunca-mas/ (consultado 04/09/2014)
- BARNABÉ, Diego, “Mario Vargas Llosa y su última novela, *La fiesta del Chivo*”, *Perspectiva*, Buenos Aires, 2000. www.espectador.com/text/especial/vargasll.htm (consultado 01/05/2014)
- BARRIO TEROL, José Manuel, “Insurgencia y represión. Acerca de la teoría de los dos demonios”, *Historia Actual Online*, núm. 8, otoño (2005): 91-104.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Ediciones Paidós, 2009a.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona: Ediciones Paidós, 2009b.
- BARTHES, Roland, “The Death of the Author”, en *Image Music Text*, trad. Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977: 142-148.
- BAUMAN, Zygmunt y David LYON, *Vigilancia líquida*, Barcelona: Paidós, 2013.

- BAYER, Osvaldo, "Prólogo: La lucha sin cuartel" en Osvaldo SORIANO, *Cuarteles de invierno*, Barcelona: Seix Barral, 2003: 5-10.
- BAZIN, André, "Adaptation, or the Cinema as Digest", en Timothy CORRIGAN (ed.), *Film and Literature*, London: Routledge, 2012: 59-64.
- BBC, "El Salvador, uno de los países más violentos del mundo, registra su primer día sin homicidios en dos años", *BBC Mundo*, 13 enero 2017.
www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38610302 (consultado 08/02/2017)
- BEJEL, Emilio, "Senel Paz: Homosexualidad, nacionalismo y utopía", *Plural*, 269 (1994): 58-65.
- BEJEL, Emilio, "Strawberry and Chocolate: Coming Out of the Cuban Closet", *South Atlantic Quarterly*, vol. 96, núm. 1 (1997): 65-82.
- BENEDETTI, Mario, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, D.F.: Nueva Imagen, 1977.
- BENJAMIN, Kathy, *Funerals to Die For: The Craziest, Creepiest, and Most Bizarre Funeral Traditions and Practices Ever*, New York: Simon and Schuster, 2013.
- BENJAMIN, Walter "Über den Begriff der Geschichte", en *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, vol.1, tomo 2, 1974: 691-704.
- BERÓN, Edgardo, *Periodismo y literatura en la obra de Antonio Dal Masetto*, Buenos Aires: Editorial Dunken, 2005.
- BEZERRA, Lúcia, "Everyday life in the McOndo World: consumption and politics in Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*", *Chasqui*, vol. 41, núm. 2 (2012): 19-32.
- BLUESTONE, George, *Novels into film*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
- BOCCIA, Michael, "Versions (con- in- and per-) in Manuel Puig's and Héctor Babenco's *Kiss of the Spider Woman*, novel and film", *Modern Fiction Studies*, vol. 32, núm. 3, otoño (1986): 417-426
- BONASSO, Miguel., "De los «desaparecidos» a los «chicos de la guerra»", *Revista Nueva Sociedad*, 76, marzo-abril (1985): 52-61. nuso.org/media/articles/downloads/1248_1.pdf (consultado 18/12/2015)

- BOOZER, Jack, "Introduction: The Screenplay and Authorship in Adaptation", en Jack BOOZER (ed.), *Authorship in Film Adaptation*, Austin: University of Texas Press, 2008: 1-30.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós, 1996.
- BORGE, Tomás y Fidel CASTRO, "Un grano de maíz: hablando con Fidel", Tafalla, Navarra: Txalaparta, 1992.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1984.
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 2000.
- BRAND, Peter, "Ecologism and Urban Space: Nature, Urbanisation and City Planning in Medellín, Colombia", *Planning Practices and Research*, vol. 10, núm. 1 (1995): 55-66.
- BROMWICH, David, *The Intellectual Life of Edmund Burke*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.
- BUCKWALTER-ARIAS, James, "Sobrevivir el «periodo especial». La suerte del «hombre nuevo» y un cuento de Senel Paz", *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 204 (2003): 701-714.
- BUENO, Fernanda, "Motorcycle Diaries: the myth of Che Guevara in the twenty-first century", *Confluencia*, vol. 23, núm. 1 (2007): 107-114.
- BURGOS, Luis Fernando, *La religiosidad en la novela sicarésca en Colombia. Una aproximación crítica a La Virgen de los Sicarios de Fernando Vallejo*, Tesina de Magister en Literatura, Universidad Tecnológica de Pereira y Universidad del Tolima, 2014. repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/5250/86344B957.pdf?sequence=1 (consultado 06/04/2015)
- CABALLERO WANGÜEMERT, María del Milagro, "Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada*", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 12 (1983): 181-188.
- CABEZÓN DOTY, Claudia, "Los bordes permeables: del cine a la literatura. La «novela-film» *El lugar sin límites* de José Donoso" *Taller de Letras*, 42 (2008): 91-106.
- CABRERA, Sergio (entrevista con Luis FERNANDO MAYOLO), "La revolución de Sergio Cabrera", *Shock*, 17 de marzo de 2015a. [www.shock.co/cultura/articulos/sergio-](http://www.shock.co/cultura/articulos/sergio-cabrera)

- cabrera-las-malas-peliculas-son-el-abono-de-las-buenas-70415 (consultado 10/02/2017)
- CÁCERES, Yenny, “Peirano en la mira”, *Qué pasa. Cultura*, 12 de julio de 2012.
www.quepasa.cl/articulo/cultura/2012/07/6-9016-9-peirano-en-la-mira.shtml/
 (consultado 31/01/2016)
- CALABRESE, Elisa T., “Ficciones urbanas. La narrativa policial en la Argentina”, *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidad de Alicante, 10, 2010.
www.biblioteca.org.ar/libros/154674.pdf (consultado 01/12/2015)
- CAMACHO DELGADO, José Manuel, “El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* vol. 32 núm. 63/64 (2006): 227-248.
- CAMAÑO, Carlos y Osvaldo BAYER, *Los periodistas desaparecidos: las voces que necesitaba silenciar la dictadura*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1998.
- CAMPO, Javier, “Otra gran novela, *La ciudad y los perros*”, *Ínsula*, 209, abril (1964): 11.
- CAMPO, Javier, “Representaciones político-cinematográficas del sur desde el norte. El cine chileno y argentino del exilio”, *2010 Congress of the Latin American Studies Association*, Toronto, Canadá, 6-9 de octubre, 2010.
lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2010/files/3844.pdf
 (consultado 09/05/2014)
- CAMPRA, Rosalba y A. PANELO “Julio Cortázar”, en Rosalba CAMPRA, *América Latina, la identidad y la máscara*, México: Siglo XXI, 1982: 149-155.
- CAMPRA, Rosalba, *Territorios de la ficción: Lo fantástico*, Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008.
- CAMPUZANO, Luisa, “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia”, en Ana CAIRO (comp.), *Letras. Cultura en Cuba*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, tomo 7, 1992: 85-102.
- CÁNOVAS, Rodrigo, “Una relectura de *El lugar sin límites*, de José Donoso”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 1, núm. 1 (2000): 87-99.
- CÁNOVAS, Rodrigo, “Heterotopías: el prostíbulo en la novela hispanoamericana”, *Hispanic Research Journal*, vol. 2, núm. 2 (2001): 143-151.

- CÁNOVAS, Rodrigo, *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*, Santiago: LOM Editores, 2003.
- CAÑEQUE, Carlos, *Conversaciones sobre Borges*, Barcelona: Destino, 1995.
- CARBAJAL, Brent J., “Controlled Chaos: Millitary Dictatorship in Osvaldo Soriano’s *Cuarteles de Invierno*”, *Hispanic Journal*, vol. 27, núm. 2 (2006): 85-94.
- CARBAJAL, Brent J., “No habrá más penas ni olvido de Osvaldo Soriano: Violentas imágenes de un tango peronista”, *Alpha (Osorno)*, 25, 2007.
www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012007000200012&lng=en&nrm=iso&tlng=en (consultado 08/08/2015)
- CARBONE, Alberto, “Julio Cortázar: «mi ametralladora es la literatura»”, *Crisis*, núm. 2 (1973): 10-15.
- CÁRDENAS NEIRA, Camila, “«Mi alegría es distinta a la tuya»: No La Película y las transformaciones del signo histórico”, *Revista Guionactualidad*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012. guionactualidad.uab.cat/?p=3746 (consultado 05/10/2014)
- CARO, Eduardo Alfonso, “*Rosario Tijeras*”, *Chasqui*, vol. 36, núm. 2, noviembre (2007): 167-170.
- CARTAGENA NÚÑEZ, Laura Catalina, “Intelectuales y expertos: “violentólogos” y economistas en la producción de políticas sociales y económicas en Colombia”, *Revista Reflexiones*, vol. 92, núm. 2 (2013): 123-130. cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/ff1470c0-82b1-11d1-acc7-0002185ce6064_95.htm#I_34_ (consultado 08/03/2015)
- CARTMELL, Deborah, “100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy”, en Deborah CARTMELL (ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012: 1-13.
- CASTRO AVELLEYRA, Anabella, “Una lectura palimpsestuosa de *Operación Masacre*: no ficción/cine/historieta”, *Cultura, Lenguaje y Representación/Culture, Language and Representation*, vol. X (2012): 65-81.
- CASTRO, Antonio, “Entrevista a Eliseo Subiela”, *Dirigido por...: Revista de cine*, núm. 214 (1993): 20-21.
- CASTRO, Antonio, “*La muerte y la doncella* de Roman Polanski: entrevista”, *Dirigido por...: Revista de cine*, núm. 233 (1995): 16-21.

- CASTRO, Pércio B de, “La muerte y la doncella: ¿De quién son las bolas? Opressor/oprimido y viceversa”, *Acta Literaria*, 22 (1997): 131-139.
- CASTRO, Pércio B. de, “Réquiem para La Manuela: la última sevillana de *El lugar sin límites* de José Donoso y Arturo Ripstein –entre penes y peinetas– el travestismo como representación múltiple”, *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 140 (2004): 115-128.
- CASULLO, Nicolás, “Una historia de la memoria para las muertes de la Argentina”, *Pensamiento de los confines*, Universidad de Buenos Aires: Diótima, núm. 9/10 (2001): 9-43.
- CERCAS, Javier, “El arte de la traición” en David TRUEBA, *Soldados de Salamina*, Biblioteca de Textos Cinematográficos, Madrid: Plot, 2003.
- CHANAN, Michael, “Estamos perdiendo todos los valores”, *Encuentro*, 1 (1996): 71-76.
- CHANG, Luisa Shu-Ying, “Sexo, política y fe: Aproximación a Crónica de una muerte anunciada y La mañana de sangre”, *Fu Jen Studies: Literature & Linguistics*, vol. 41 (2008): 111-136.
- CHILLÓN, Lluís Albert, *Literatura i periodisme: literatura periodística i periodisme literari en el temps de la post-ficció*, Valencia: Universitat de València, 1993.
- CHRIST, Ronald, “Jagger Performs Borges”, *Boston Review*, Summer 1976, bostonreview.net/archives/BR02.1/Christ.html (consultado 08/08/2016)
- CHRISTIAN, Shirley, “Freedom Nourishes Argentine Movies”, *The New York Times*, 29 de marzo de 1987. www.nytimes.com/1987/03/29/movies/freedom-nourishes-argentine-movies.html (consultado 22/08/2014)
- CISEA, *Argentina 1983*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- CLARK, Stella T., “Testimonio, historia y ficción: *Crónica de una muerte anunciada* y *Las muertas*”, *Texto Crítico*, núm. 40-41 (1989): 21-29.
- CNN ESPAÑOL, “9 de las 10 ciudades más peligrosas del mundo son latinoamericanas”, *CNN Español* 25 de abril de 2016. cnnespanol.cnn.com/2016/04/25/9-de-las-10-ciudades-mas-peligrosas-del-mundo-son-latinoamericanas/ (consultado 18/01/2017)
- COAGUILA, Jorge, “Ojos que sí ven”, *El Peruano*, Lima, 19 de febrero 2003: 12-13.

- COBB, Shelley, "Film Authorship and Adaptation" en Deborah CARTMELL (ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2012: 105-121.
- COLVILE, Georgiana M.M, "An Interview with Antonio Skármeta", *Latin American Literary Review*, vol. 20, núm. 39 (1992): 27-35.
- CONADEP, "Prólogo", *Nunca Más – Informe de la Conadep*, septiembre de 1984.
www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0002.htm
 m (consultado 23/10/2015)
- CONDE STURLA, Pedro, *El Chivo de Vargas Llosa. Una lectura política*, Santo Domingo: Pedro Conde Sturla, 2011.
- CONTE, Rafael, "Vargas Llosa y la novela total: Radiografía política del Perú contemporáneo" en Jordi GRACIA y Joaquín MARCO (coord.), *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barceona: Edhasa, 2004: 601-609.
- CORBATTA, Jorgelina, "Lo que va de ayer a hoy: Medellín en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo y *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo", *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 204, julio-septiembre (2003): 689-699.
- CORTÁZAR, Julio, "Algunos aspectos del cuento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, marzo (1971): 403-416.
- CORTÁZAR, Julio, *Libro de Manuel*, Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004a.
- CRISTIÁ, Moira, "Buenos Aires 1977. Crónica de una fuga", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images en mouvement*, 2007. nuevomundo.revues.org/9823 (consultado 20/09/2014)
- CSELIK, Ágnes, *El secreto del prisma: La ciudad ausente de Ricardo Piglia*, Budapest: Akademiai Kiado, 2002.
- CUERVO HEWITT, Julia, "El texto ausente en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig: Silencios y reticencias de una época", *Chasqui*, vol. 19, núm. 2 (1990): 51-57.
- CURRY, Richard K. y Claudia HERNÁNDEZ-OLMOS, "Un ejercicio de «intermedialidad»: «ascenso y caída» en las películas *El lado oscuro del corazón* y el poema «Nocturno de San Ildefonso» de Octavio Paz", *Letras Hispanas*, vol. 7, núm 1, 2010. letrashispanas.unlv.edu/letras2010/curry.pdf (consultado 20/10/2013)

- DANDAN, Alejandra, “Carta abierta por la memoria de Walsh”, *Página/12*, 26 de marzo de 2012. www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-190444-2012-03-26.html (consultado 10/10/2015)
- DARGIS, Manohla, “Cannes Film Festival: From Chile, Pablo Larraín’s *No*”, *The New York Times. ArtsBeat*, 22 de mayo de 2012. artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/05/22/cannes-film-festival-from-chile-pablo-larrains-no/?_r=0
- DAVIS, Jaime, “Queering Argentina: the repatriation of the platero maricón in Manuel Puig’s *El beso de la mujer araña*”, *Hispanet Journal*, 1, diciembre (2008): 1-18. [hispanetjournal.com/QueeringArgentina\[1\].pdf](http://hispanetjournal.com/QueeringArgentina[1].pdf) (consultado 08/08/2014)
- DÉLANO, Manuel, “Patricio Bañados: Quince minutos bastaron para acabar con quince años”, *El País*, 7 de octubre 1988. elpais.com/diario/1988/10/07/ultima/592182007_850215.html (consultado 15/10/2014)
- DELGADO-COSTA, José, *Binarración y parodia en las primeras tres novelas de Osvaldo Soriano*, New York: The Edwin Mellen Press, 2002.
- DENTI, Jorge, “A 33 de mis 33”, *Página/12*, 31 de mayo de 2009. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5343-2009-05-31.html (consultado 05/10/2015)
- DÍAZ, Rosana, “El viaje como desintegración y fundación ideológica en *Y tu mamá también* y *Diarios de motocicleta*”, *Ciber Letras*, 13, 2005. www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v13/diaz.htm (consultado 04/01/2017)
- DÍOS FERNÁNDEZ, Eider De, “*NO*, una película necesaria”, *Ecléctica*, núm. 3 (2013): 178-180.
- DORFMAN, Ariel, “Chile: El perdón y los pingüinos”, *Archivo Chile*, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME, 2004. www.archivochile.com/Derechos_humanos/com_valech/prensa_varios/hhddgobotros0050.pdf (consultado 12/04/2014)
- DORFMAN, Ariel, “Postfacio” en *La muerte y la doncella*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992b: 93-100.
- DORFMAN, Ariel, “Tortura”, *El País*, 29 de septiembre 2006. www.pensamientocritico.org/aridor1006.html (consultado 12/04/2014)
- DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.

- DUDLEY, Andrew, "Adaptation", en Timothy CORRIGAN (ed.), *Film and Literature*, London: Routledge, 2012: 65-73.
- EFE, "Octavio Paz dice que la revolución mexicana evitó dictaduras", *El País*, 30 de agosto de 1993. elpais.com/diario/1993/08/30/cultura/746661602_850215.htm (consultado 01/02/2017)
- EFE, "Pablo Larraín-Cannes: Película *NO* es una historia que «merecía contarse»", *La Nación*, 18 de mayo de 2012b. www.lanacion.cl/pablo-larrain-cannes-pelicula-no-es-una-historia-que-merecia-contarse/noticias/2012-05-18/114922.html (consultado 01/04/2014)
- EFE, "Revelan fraude en plebiscito que aprobó Constitución de 1980", *La Nación*, 11 de junio de 2012a. www.lanacion.cl/noticias/pais/politica/revelan-fraude-en-plebiscito-que-aprobo-constitucion-de-1980/2012-06-11/115506.html (consultado 05/05/2014)
- EL-KADI, Aileen, "*La virgen de los sicarios* y una gramática del caos", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 35, 2007. www.ucm.es/info/especulo/numero35/vsicario.html (consultado 01/05/2014)
- ELIACHEFF, Caroline y Daniel SOULEZ LARIVIÈRE, *El tiempo de las víctimas*, Madrid: Akal, 2009.
- FALICOV, Tamara L., "U.S.-Argentine Co-productions, 1982-1990: Roger Corman, Aries Productions, «Schlockbuster» Movies, and the International Market", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 34, núm. 1 (2004): 31-38.
- FARO FORTEZA, Agustín, *Películas de libros*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2006.
- FEINMANN, José Pablo, "Se dice que Mendizábal mató a Nisman", *Página/12*, 22 de febrero de 2015. www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-266659-2015-02-22.html (consultado 09/12/2015)
- FEINMANN, José Pablo, *López Rega, la cara oscura de Perón: apuntes sobre las Fuerzas Armadas, Ezeiza y la teoría de los dos demonios*, Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.
- FELICIANO, Javier Valentín, "*Urania Cabral* en *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa: Memoria e historia de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en

- República Dominicana”, *Konvergencias literatura*, III, núm. 9, diciembre (2008): 9-18. www.konvergencias.net/jvfeliciano115.pdf (consultado 01/09/2015)
- FERNÁNDEZ GUERRERO, Gerardo et al., “La zona: la idea de protección a partir del libre confinamiento en la sociedad globalizada”, *Argumentos (México, DF)*, vol. 22, núm. 61 (2009): 127-138.
- FERNÁNDEZ PEYCHAUX, María Inés, “Política y Justicia en la Memoria Histórica Argentina”, *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2010: 1693-1715.
- FERRER, Carolina, “Escritura, identidad y ausencia: *Todos se van* de Wendy Guerra”, en *XLVI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas*, 2010: 1-10. www.archipel.uqam.ca/4572/2/Ferrer.pdf (consultado 05/01/2017)
- FERREYRA, Marta Magdalena, “La construcción de una subjetividad femenina en proceso: una aproximación a *La Rosa en el viento* de Sara Gallardo y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2 (1996): 112-128.
- FERRO, Roberto, “Parodia de la escritura de los dramas de sangre: *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez”, en *El lector apócrifo*, Buenos Aires: Editorial de la Flor, 1998: 205-230.
- FRANCO, Jorge, “El sicariato tiene cara de mujer”, *Clarín – Revista Ñ*, 17 de octubre de 1999. edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/10/17/e-01210d.htm (consultado 10/07/2015)
- FRANCO, David, “Cine: La Película *Todos se van*, historia de un desencanto”, *El País*, 7 de junio de 2015. www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/cine-pelicula-todos-van-historia-desencanto (consultado 05/01/2017)
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México D.F.: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- FUGUET, Alberto, Gregoria LARRAÍN y René NARANJO, “La adaptación como violación. Conversando con José Donoso”, *Enfoque*, 10 (1988): 33-37.

- FUSCO, Maria Pia, “Addio caro Troisi Pulcinella triste”, *La Repubblica*, 5 de junio de 1994: 6. ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/06/05/addio-caro-troisi-pulcinella-triste.html (consultado 15/02/2013)
- GALÁN, Eduardo, “*La muerte y la doncella*; ¿Perdonar los crímenes del fascismo?”, *Primer Acto* (segunda época), III, núm. 249 (1993): 116-117.
- GALEANO, Eduardo, *Ser como ellos y otros artículos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.
- GALEANO, Eduardo, *El fútbol a sol y sombra*, México: Siglo XXI, 2012.
- GAMBERINI, Marcela, “*Arráncame la vida*”, *El Amante Cine*, 200, enero (2009): 18.
- GAMERRO, Carlos, “Escrito para la Historia”, *Página/12*, 24 de marzo de 2002.
www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-65-2002-03-30.html
(consultado 13/12/2015)
- GARABANO, Sandra, “Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*”, *Hispanamérica: Revista de literatura*, 96 (2003): 85-90.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “¿Quién le cree a Janet Crooke?”, *El País*, Madrid, 29 de abril 1981, pág. 11.
- GARCÍA, Kevin Alexis, “Periodismo, arte y testimonio. *Operación Masacre*: el legado de un escritor anfibio”, *Revista Nexus Comunicación*, 5 (2011): 138-144.
- GARCÍA, Mara L., “Crónica de una muerte anunciada. Un encuentro del cine y la literatura”, *Quimera*, núm. 251 (2004): 26-28.
- GASS, Joanne “Politics of the house: Domesticity in Manuel Puig’s *El beso de la mujer araña*”, *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 134 (2002): 119-132.
- GELMAN, Juan, *Otromundo: antología 1956-2007*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, París: Éditions du Seuil, 1971.
- GENETTE, Gérard, *Metalepsis: de la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta, 1985.

- GINZBERG, Victoria, “De los dos demonios al terrorismo de estado”, *Página/12*, 15 de mayo de 2006. www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-66922-2006-05-15.html (consultado 10/10/2015)
- GIRONDO, Oliverio, *Obra completa*, Madrid: ALLCA XX, 1999.
- GOLDCHLUK, Graciela, “Distancia y contaminación. Estudio críticogenético de la fase redaccional”, en Manuel PUIG, *El beso de la mujer araña* (ed. crit.), José AMÍCOLA y Jorge PANESI (coord.), Madrid, Buenos Aires, Caracas: ALLCA XX (Col. Archivos, 42), 2002: LV-LXXIV.
- GOLDCHLUK, Graciela, “La travesía de Valentín: de «la vida real» a «El beso de la mujer araña»” *Hispanamérica*, año 27, núm. 80/81, agosto-diciembre (1998): 47-79.
- GÓMEZ VILCHES, José, *Cine y literatura: diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1998.
- GOMEZ, Joseph A., “Performance and Jorge Luis Borges”, *Literature/Film Quarterly*, vol. 5, núm. 2 (1977): 147-153.
- GONZÁLEZ BOMBAL, Inés, “Nunca Más: el Juicio más allá de los estrados” en Carlos Acuña (AA.VV), *Juicio, castigos y memoria. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1995: 193-216.
- GONZÁLEZ ORDOVÁS, María José, “Derechos y privilegios, ciudad y globalización: en el límite de todo. Reflexiones a propósito de *La zona*”, *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 28 (2013): 148-169.
- GONZÁLEZ, Aníbal, “Periodismo y novela en Hispanoamérica: la ley del disimulo en *Amalia* de José Mármol y *Tomochic* de Heriberto Frías”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, núm. 214 (2006): 227-242.
- GONZÁLEZ, Gail, “Postmodern, Post-Boom and Post-Borges: José Pablo Feinmann’s *Últimos días de la víctima*”, *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 147 (2006): 39-50.
- GONZÁLEZ, Rodrigo, “Mapa con los personajes y hechos que inspiraron la cinta *No*”, *La Tercera*, 2012. diario.latercera.com/2012/08/05/01/contenido/cultura-entretenicion/30-115421-9-mapa-con-los-personajes-y-hechos-que-inspiraron-la-cinta-no.shtml (consultado 07/04/2014)

- GOODBODY, Nicholas T., “La emergencia de Medellín: La complejidad, la violencia y la *différance* en Rosario Tijeras y La virgen de los sicarios”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 223, abril-junio (2008): 441-454.
- GORDILS, Yanis, “El mundo como metáfora en *El cartero de Neruda* o *Ardiente paciencia* y en *Il postino*”, *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* vol., 6 núm. 20 (2001): 331-380.
- GRANDIS, Rita de, “Lo histórico y lo cotidiano en *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh: del suceso a la guerra popular”, *Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*. Asociación Internacional de Hispanistas, 1994.
- GRANT, Catherine, “La función de «los autores»: La adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 199 (2002): 253-268.
- GUALTIERI, Thomas, “Los cinco países con más homicidios están en América”, *El País*, 11 de abril de 2014. internacional.elpais.com/internacional/2014/04/11/actualidad/1397225663_628928.html (consultado 07/02/2017)
- GUERRA, Wendy, “Desde el ‘in-xilio’”, *El Nuevo Herald*, 23 de enero de 2006, www.elnuevoherald.com/opinion-es/opin-col-blogs/opinion-sobre-cuba/article56266040.html (consultado 13/02/2017)
- GUERRA, Wendy, “Promiscuidad: memoria colectiva”, conferencia en “Temas”, *Casa América de Madrid*, 4 de octubre de 2011. vimeo.com/32135902 (consultado 15/02/2017)
- GUERRA, Wendy, “La Cuba de Sergio Cabrera”, *Habáname* en *El Mundo*, 16 de mayo de 2014b. <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/habaname/2014/05/16/la-cuba-de-sergio-cabrera.html> (consultado 22/01/2017)
- GUERRA, Wendy (entrevista), “En Conversación: Wendy Guerra con Jasone Osoro”, *Azkuna Zentroa, Mediateka BBK*, 23 de abril de 2015. www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/en-conversacion-wendy-guerra-con-jasone-osoro/al_evento_fa (consultado 24/01/2017)
- GUEVARA, Ernesto, *El socialismo y el hombre nuevo*, México: Siglo XXI, 1979.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (dir.), *Memorias del subdesarrollo*, 1968.

- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (entrevista con Dennis y J. M. WEST), “Strawberry and Chocolate, ice cream and tolerance”, *Cineaste*, vol. 21, núm. 1-2 (1995): 16-20.
www.jstor.org/stable/41688098?seq=1 (consultado 23/09/2016)
- HALL, Michael, *Schubert's song sets*, Burlington (Vermont): Ashgate Publishing, 2003.
- HARSS, Luis, “Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes”, en *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana (1981): 420-462.
- HERLINGHAUS, Hermann, “La construcción del nexo de violencia y culpa en la novela *La virgen de los sicarios*”, *Nómaditas*, 25 (2006): 184-205.
- HESS, John, “Melodrama, sex, and the Cuban revolution”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, núm. 41 (1997): 119-125. www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC41folder/StrawbChocolate.html (consultado 07/11/2016)
- HORTIGUERA, Hugo, “Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*”, *Letras Hispanas*, vol. 8, núm. 1, primavera (2012): 111-127.
- HORTIGUERA, Hugo, “Productos mediáticos: El *affair* Belsunce y el suspenso permanente de la realidad”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 11 (2005): 53-64.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, London: Routledge, 2013.
- IBÁÑEZ, Agustina, “Las posibilidades de una crónica imposible: acerca de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 40, 2008.
www.ucm.es/info/especulo/numero40/cronigm.html (consultado 01/02/2014)
- IMAZ, Mikel, “*Plata quemada*”, *Chasqui*, vol. 30, núm. 1, mayo (2001): 196-197.
- IRBY, James, Napoleón MURAT y Carlos PERALTA, *Encuentro con Borges*, Buenos Aires: Galerna, 1968.
- JABLONSKA, Aleksandra, “Las perspectivas de los narradores en «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» de Senel Paz y su adaptación filmica”, *El Cuento en Red*, 12 (2005): 122-130.
- JÁCOME LIÉVANO, Margarita Rosa, *La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*, Brian Gollnick (tes. dir.), tesis doctoral, University of Iowa, 2006.

- JACOVKIS, Natalia, “Novela negra y estado de excepción en Argentina: *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 15, núm. 1 (2011): 41-60.
- JACOVKIS, Vera Helena, “La configuración de la subjetividad en *La virgen de los sicarios*”, *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*, Rosario, 2009. www.celarg.org/int/arch_public/vera_helena_jacovkis.pdf (consultado 07/07/2015)
- JASTRZEBSKA, Adriana, “«Nada somos, parcerito...» El papel del narratario en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”, *Itinerarios*, vol. 11 (2010): 193-204.
- JIMENO, Myriam, “Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia”, *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, 5 (2007): 169-190.
- JOFRÉ, Manuel Alcides, “*La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman: Transición democrática y crisis de la memoria”, *Atenea*, 469 (1994): 87-99.
- JOZEF, Bella y Amelia HERNÁNDEZ, *Jorge Luis Borges*, Caracas: Monte Ávila, 2007.
- JUMA, “El fin de los hampones, acribillados y maldecidos por la multitud enardecida”, *La Red21*, 2004. www.lr21.com.uy/justicia/162410-el-fin-de-los-hampones-acribillados-y-maldecidos-por-la-multitud-enardecida (consultado 30-03-2013).
- KANTARIS, Geoffrey, “El cine urbano y *la tercera violencia* colombiana”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 223, abril-junio (2008): 455-470.
- KENNEDY, John F., “Address on the first Anniversary of the Alliance for Progress”, en Gerhard PETERS y John T. WOOLLEY, *The American Presidency Project*, 13 de marzo de 1962. www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=9100 (consultado 06/06/2016)
- KOHUT, Karl, “Política, violencia y literatura”, *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 59, núm. 1 (2002): 193-222.
- LAAQUINA, Abderrahman, “Manuel Puig: *Kiss of the spider woman* o la dimensión metacinematográfica”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 32, 2006. pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/puigkiss.html (consultado 27/07/2014)

- LAINO SANCHÍS, Fabricio, “Nosotros queremos que escuchen nuestras historias: el documental locos de la bandera y las memorias en conflicto de la guerra de Malvinas”, *Revista Divergencia*, núm. 4, año 2, julio-diciembre (2013): 37-54.
- LANDER, María Fernanda, “La voz impenitente de la «sicaresca» colombiana”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 218 (2007): 165-177.
- LARSON, Erik, “Anxious Spaces: The Noir Stylistics of José Pablo Feinmann’s *Últimos días de la víctima*”, *Cine y...*, vol 2, núm. 2 (2014): 21-24.
- LAU, ANA, “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio” en Eli BARTRA, Anna M. FERNÁNDEZ PONCELA y Ana LAU, *Feminismo en México, ayer y hoy*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, New York: Routledge, 2006.
- LEITCH, Thomas, “Against Conclusions: Petit Theories and Adaptation Studies”, en Thomas LEITCH (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, New York: Oxford University Press, 2017: 698-709.
- LEVINE, Suzanne Jill, *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2001.
- LEVY, Emmanuel, “*Chronicle of Escape* with Director Caetano”, *Emmanuel Levy Cinema 24/7*, 2006. emanuellevy.com/interviews/chronicle-of-escape-with-director-caetano-9 (consultado 20/09/2014)
- LICHTBLAU, Myron I., “Las acotaciones como recurso narrativo en *Pantaleón y las visitadoras*”, en Ana María HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Editorial Pliegos, 1994: 213-220.
- LLARENA, Alicia, “*Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 159 (1992): 465-75.
- LOPEZ, François, “*Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez ou Le crime était presque parfait”, *Bulletin Hispanique*, vol. 96, núm. 2 (1994): 545-561.
- LORENTE-MURPHY, Silvia, “Aproximación a una definición del proceso militar en Argentina: Soriano, Viñas, Valenzuela”, *Confluencia*, vol. 10, núm. 2 (1995): 94-103.
- LOUGHLIN, Gerard, *Alien Sex: The Body and Desire in Cinema and Theology*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

- LUNA ESCUDERO ALIE, María Elvira, “Transgresión y Sacrificio de Urania Cabral en *La fiesta del Chivo* de MVLL”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 24, 2003. pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/chivo.html (consultado 05/05/2014)
- MACÍAS RODRÍGUEZ, Claudia, “El doble tiranicidio de Trujillo en *La fiesta del Chivo* de Vargas Llosa”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 14, 2005. www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v14/macias.htm (consultado 01/05/2014)
- MACLAIRD, Misha, *Aesthetics and Politics in the Mexican Film Industry*, New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- MARCH, Kathleen N, “*Crónica de una muerte anunciada*: García Márquez y el género policiaco”, *Inti*, 16/17 (1982): 61-70.
- MARCOS, Juan Manuel, “Puig, Plutarco, Goethe: La dramaticidad cronotópica de *El beso de la mujer araña*”, *Latin American Theatre Review*, vol. 20, núm. 1, otoño (1986): 5-9.
- MARCUS-DELGADO, Jane, “Demonic Power and Political Discourse in Mario Vargas Llosa’s *La fiesta del Chivo*”, *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 19, núm. 2 (2004): 125-133.
- MAREE, Cathy, “¿Verdad y reconciliación? El pasado enfrentado en *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman y *Playland* de Athol Fugard”, en Patricia Anne ODBER DE BAUBETA (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham: Department of Hispanic Studies, vol. 7, 1998, 61-68.
- MARGULIS, Mario y Marcelo URRESTI, *La segregación negada: cultura y discriminación social*, Buenos Aires: Biblos, 1999.
- MARKIČ, Jasmina, “«El día en que lo iban a matar». Las perífrasis verbales en *Crónica de una muerte anunciada*”, *Colindancias*, núm. 4 (2013): 289-303.
- MARTÍN PEÑA, Fernando y Carlos Vallina, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- MARTÍNEZ, Nicole, “Miami Film Festival 2015: *Everybody Leaves*, a Young Girl’s Struggle in Post-Revolutionary Cuba”, *Miami New Times*, 13 de marzo de 2015. www.miaminewtimes.com/arts/miami-film-festival-2015-everybody-leaves-a-

- young-girls-struggle-in-post-revolutionary-cuba-7530605 (consultado 16/02/2017)
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, “El último Perón”, *El País*, 1 de agosto de 2004.
elpais.com/diario/2004/08/01/opinion/1091311206_850215.html (consultado 07/11/2015)
- MATAIX, Remedios, “Contra las soledades de Babel. La vocación comunicante en la obra de Mario Benedetti”, en Carmen ALEMANY BAY, Remedios MATAIX y José Carlos ROVIRA (ed.), *Mario Benedetti: inventario cómplice* (1998): 257-268.
- MATHIEU, Corina S., “La realidad tragicómica de Osvaldo Soriano”, *Chasqui* vol. 17, núm. 1 (1988): 85-91.
- MATTHIAS, Claudius, Daniel CHODOWIECKI y Antón KARCHER, *Asmus omnia sua Secum portans, oder Sämmtliche Werke des Wandsbecker Bothen*, vols. 1-2, Karlsruhe: Christian Gottlieb Schmieder, 1799.
- MATUSSEK, Matthias, “La melodía del monstruo”, en Ariel DORFMAN, *La muerte y la doncella*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992: 85-89.
- MCCLENNEN, Sophia A, “Chilex: The Economy of Transnacional Media Culture”, *Cultural Logic*, vol. 3, núm. 2, primavera 2000. eserver.org/clogic/3-1&2/mccledden.html (consultado 11/02/2015)
- McFARLANE, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Claredon Press, 1996.
- MCKENZIE, Evan, *Privatopia: Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*, New Haven: Yale University Press, 1994.
- MEDINA FRISANCHO, Edward, “Lima: encierro y evasión en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa” *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 4, núm 1, 2012.
revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/39278 (consultado 16/06/2014)
- MEDINA MELÉNDEZ, Diana, *Literatura y cine en Venezuela*, tesis doctoral, Meri Torras (dir. tes.), Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2006.
- MEIRELLES, Fernando, “Sobre o elenco”, *cidadededeus.globo.com*, 2002.
cidadededeus.globo.com/elenco_021.htm (consultado 01/02/2017)

- MÉNDEZ, José Luis, *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, Puerto Rico: La Editorial, UPR, 2000.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*, Barcelona: Editorial Norma, 1998.
- MERINO, Eloy E., “Los usos del almuerzo lezamiano en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz”, *Chasqui*, vol. 33, núm. 1, mayo (2004): 42-55.
- MESA GANCEDO, Daniel, “La Imagen del yo en la novela-diario femenina del Siglo XXI: *Todos se van*, de Wendy Guerra”, *Mitologías Hoy: Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 10 (2014): 145-159.
- MILLARES, Selena, “Introducción”, en José DONOSO, *El lugar sin límites*, Madrid: Cátedra, 2008: 9-91.
- MILLARES, Selena, “Itinerarios poéticos”, en Teodosio FERNÁNDEZ, Selena MILLARES y Eduardo BECERRA, *Historia de la literatura española*, Madrid: Universitas, 1995.
- MILLARES, Selena, “La poesía de Juan Gelman”, en *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica*, Universidad de Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2011: 231-239.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto, *La novela y el cine: análisis comparado de dos discursos narrativos*, Madrid: Ediciones de la Mirada, 1998.
- MOLER, Emilce, “Nunca dejé de ser fiel a mi relato”, *Diario Hoy*, 14 de septiembre de 2006. pdf.diariohoy.net/2006/09/14/pdf/10-c.pdf (consultado 01/06/2015)
- MONTES, Cristián, *Oswaldo Soriano: una contrautopía posmoderna*, Santiago de Chile: RIL Editores, 2004.
- MORA, Carmen de, “El narcisismo del texto en «Las babas del diablo»” en Enriqueta MORILLAS VENTURA, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.
- MORA, Rosa, “«He conocido a sicarias de 13 o 14 años con varios muertos detrás»”, *El País*, 29 de mayo de 2000. elpais.com/diario/2000/05/29/cultura/959551204_850215.html (consultado 27/03/2015)
- MORA, Sergio de la y Arturo RIPSTEIN, “A Career in Perspective: An Interview with Arturo Ripstein”, *Film Quarterly*, vol. 52, núm. 4 (1999): 2-11.

- MORALES, Viviana, “Antonio Skármeta recibirá el premio Plácido Domingo en Los Angeles”, *El Mercurio*, 22 de noviembre de 2011.
www.emol.com/noticias/magazine/2011/11/22/513780/antonio-skarmeta-recibira-el-premio-placido-domingo-en-los-angeles.html (consultado 18/05/2014)
- MORÁN FAÚNDES, José Manuel, *Sexualidades, desigualdades y derechos*, Córdoba, (Argentina): Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial, 2012.
- MUNRO, Andrew, “La voz del recuerdo/el recuerdo de la voz: *La muerte y la doncella*” en Roland SPILLER et. al. (ed.), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004: 69-80.
- MUÑOZ AUNIÓN, Marta, “La recompensa del muro o la insegura proliferación del “barrio cerrado”, Reflexiones en torno a *La Zona* y *On the safe side*”, *Kamchatka*, núm. 2, diciembre (2013): 57-83.
- NEIFERT, Agustín, *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires: La Crujía, 2003.
- NERUDA, Pablo, *Nuevas odas elementales*, Losada: Buenos Aires, 1998.
- NEYRET, Juan Pablo, “Entre acción y actuación: La politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 36, 2007.
pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html
 (consultado 12/08/2014)
- NIGHTINGALE, Benedict, “La venganza es un campo minado”, en Ariel DORFMAN, *La muerte y la doncella*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992: 91-92.
- OLESZKIEWICZ-PERALBA, Malgorzata, “El narcotráfico y la religión en América Latina”, *Revista del CESLA*, vol. 1, núm. 13 (2010): 211-224.
- OLIVARES, Edmundo Briones, *Pablo Neruda: los caminos de América*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2004.
- OLIVEIRA, Felipe Diogo de, “La zona sagrada, la zona de contacto y la zona de guerra en narrativas de Laura Santullo y Claudia Piñeiro”, *Actas del III Congreso Internacional de Cuestiones Críticas*, Centro de Estudios de Literatura

- Argentina en Rosario, 2013. www.celarg.org/int/arch_public/de_oliveira_felipe_diogocc.pdf (consultado 16/01/2016)
- OLIVERA, Héctor, “Cuando un amigo se va”, *Lamaga.com.ar*, agosto 1997.
www.anabelenweb.com/ANTIGUAVIDAMIA/HECTOROLIVERAAntiguavidamia%20H.Olivera-Comentarios/hectoroliveracomentarios.html (consultado 10/08/2015)
- OROPESA, Salvador A., “Arráncame la vida”, *Chasqui*, vol. 38, núm. 2 (2009): 233-234.
- OROPESA, Salvador A., “Las viudas de los jueves”, *Chasqui*, vol. 41, núm. 1 mayo (2012): 239-241.
- ORTEGA, Belén Ramos, “Literatura y cine: la cultura popular en Manuel Puig”, *Océánide*, 2, 2010. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3265278.pdf (consultado 27/07/2014)
- ORTEGA, Víctor Hugo “No y la alegría que no llegó”, *Cinechile*, 2012.
www.cinechile.cl/crit&estud-221 (consultado 21/05/2014)
- OSORIO, José, “La Virgen de los Sicarios y la adaptación cinematográfica”, *Letralia*, año XIV, núm. 219, Cagua, Venezuela, 2009.
www.letralia.com/219/ensayo02.htm (consultado 24/10/2015)
- PAGE, Joanna, “Postmodernism, History and Social Critique in Post-Dictatorship Argentine Cinema: A Reading of Eliseo Subiela’s *El lado oscuro del corazón*”, *The Modern Language Review*, vol. 96, núm. 2, abril (2001): 385-396.
findarticles.com/p/articles/mi_7026/is_2_96/ai_n28125666/ (consultado 22/03/2016)
- PAGNI, Andrea, “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”, en Roland SPILLER et. al., (ed), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004: 9-27.
- PAREJA OLCINA, María, “Fidelidad narrativa en la adaptación cinematográfica de *La fiesta del Chivo*”, en José Nicolás ROMERA CASTILLO (coord.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Visor, 2008: 515-526.
- PARKINSON, Charles, “Latinoamérica es la región más violenta del mundo: ONU”, *Insight Crime*, 21 de abril de 2014. es.insightcrime.org/analisis/latinoamerica-es-la-region-mas-violenta-del-mundo-onu (consultado 28/01/2017)

- PAZ, Senel, *Fresa y chocolate: guión cinematográfico*, La Habana: Colección Sur Editores, 2012.
- PEAVLER, Terry J., “*Blow-Up*: A Reconsideration of Antonioni’s Infidelity to Cortázar”, *PMLA*, 94 (1979): 887-893.
- PEDRO, Gonzalo de, “Pablo Larraín: «Los chilenos no fuimos capaces de juzgar a Pinochet»”, *El Cultural*, 8 de febrero de 2013.
www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=32284 (consultado 08/08/2015)
- PEIRÓ BARCO, José Vicente, “Elipsis y adaptación filmica: *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa”, en José Nicolás ROMERA CASTILLO (coord.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Visor, 2008: 543-559.
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra, 1992.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Leer el cine. La teoría literaria de la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2008.
- PÉREZ MELGOSA, Adrian, “Metaphors of Progress: The Transmigration of The Kiss of the Spider Woman”, en Zenia SACKS DA SILVA, *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*, Westport, CT: Praeger Publishers, 2004: 421-432.
- PÉREZ, Alberto Julián, “*Operación Masacre*: Periodismo, sociedad de masas y literatura”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXXII, núm. 63-64 (2006): 131-147.
- PERIS BLANES, Jaume, “Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de Revancha*, *La Noche de los Lápidos* y *Garage Olimpo*”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 40, 2008.
roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28709/054060.pdf?sequence=1
 (consultado 10/07/2014)
- PERIS BLANES, Jaume, “Viaje, experiencia y narración: de las notas viajeras de Guevara a *Diarios de la Motocicleta*”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 46, 2010. pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/diamoto.html
 (consultado 29/01/2017)

- PICARD, Hans Rudolf, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4 (1981): 115-122.
- PIGLIA, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, Barcelona: Anagrama, 2000a: 103-111.
- PIGLIA, Ricardo, “Nuevas tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, Barcelona: Anagrama, 2000b: 113-137.
- PIGLIA, Ricardo, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires-México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001a.
- PIGLIA, Ricardo, “Sobre el género policial”, en *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001b: 59-62.
- PIGLIA, Ricardo, “Walsh. Entrevistado por Ricardo Piglia. Enero de 1973”, *Página/12*, 31 de enero de 2006. www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/18-20606-2006-01-31.html (consultado 14/10/2015)
- PIÑEIRO, Claudia (entrevista), “Claudia Piñeiro: «No es concebible un mundo donde la mujer es violada y hay trata»”, *Diario Z*, 7 de marzo de 2013. www.diarioz.com.ar/nota/claudia-pineiro-no-es-concebible-un-mundo-donde-la-mujer-es-violada-y-hay-trata-22183/ (consultado 10/03/2016)
- PIÑEYRO, Marcelo, “Piñeyro esta indignado con la calificación de *Plata quemada*”, *Página/12*, 2000c. www.pagina12.com.ar/2000/00-05/00-05-12/pag25.htm (consultado 30/03/2013)
- PIÑEYRO, Marcelo (entrevista), “*Plata quemada* me eligió a mí”, *Terra*, 2000b. www.terra.com.ar/canales/cine/0/201.html (consultado 30/03/2013)
- PLÁ, Rodrigo y Laura SANTULLO, “ITV Laura Santullo y Rodrigo Plá”, Asociación Psicoanalítica del Uruguay, 2012. www.apuruguay.org/sites/default/files/entrevista-pla-santullo.pdf (consultado 18/01/2016)
- POBUTSKY, Aldona Bialowas, “*Rosario Tijeras*”, *Chasqui*, vol. 35, núm. 2, noviembre (2006): 206-207.
- POLIT-DUEÑAS, Gabriela, “Same Old Story: On Women, *Caudillos*, and Literature in *La fiesta del Chivo*”, *Letras Femeninas*, vol. 33, núm. 2 (2007): 99-119.

- POPP, Peter, “Para una lectura jurídico-literaria de *Crónica de una muerte anunciada* desde la responsabilidad individual y colectiva”, *Studi Ispanici*, 39 (2014): 215-229.
- POZUELO YVANCOS, José María, “Metaficciones: Cortázar y Antonioni” en Carmen PEÑA-ARDID (coord.), *Encuentros sobre Literatura y cine*, Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.
- PRIETO POLO, David, *La subversión de la historia: parodia, humor, cine y música en las novelas de Osvaldo Soriano*, tesis doctoral, Teresita Mauro Castellarín (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- RADFORD, Michael, “Massimo Troisi: the postman who always delivered”, *The Guardian* (Film&Arts), 31 de marzo de 2011. www.theguardian.com/film/2011/mar/31/massimo-troisi-il-postino (consultado 30/04/2013)
- RAGGIO, Sandra María, “Narrar el terrorismo de Estado. De los hechos a la denuncia pública: el caso de «la noche de los lápices»”, *Cuadernos del CISH. La Plata: UNLP*, 17-18 (2005): 99-125.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México D.F.: Siglo XXI, 1982.
- RAVELO, Renato, “Oponer las palabras a la muerte es mi apuesta literaria: Abad”, *La Jornada*, 27 de mayo de 1999. www.jornada.unam.mx/1999/05/27/cul-oponer.html (consultado 22/05/2015)
- REBOLLEDO, Matías, “La palabra, la imagen y el mundo: las novelas de Vargas Llosa en el cine”, *Revista Chilena de Literatura*, 80 (2011): 143-170.
- RESIK, Magda, “Writing is a sort of shipwreck: An interview with Senel Paz”, *South Atlantic Quarterly*, 96, invierno (1997): 83-93.
- RESTOM PÉREZ, Marcela Patricia, *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos*, tesis doctoral, Meri Torras (dir. tes.), Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- RÍOS, Valeria de los, “Fotografía, cine y traducción en «Las babas del diablo»”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 72, Santiago de Chile: Universidad de Chile, abril (2008): 5-27.
- RÍOS URQUINA, Sandra M., “Entrevista a Sergio Cabrera, director de *Todos se Van*. Estreno 2014”, *CineVista*, 28 de octubre de 2013.

- www.cinevistablog.com/entrevista-sergio-cabrera-director-de-todos-se-van-estreno-2014/ (consultado 05/01/2017)
- RIVARA, Carla y Patricia MALONE, “Colonia Vela o la otra historia argentina: una aproximación a *No habrá más penas ni olvido* de Héctor Olivera”, *Anclajes*, vol. IV, núm. 4, diciembre (2000): 131-142.
- RIX, Rob, “De la fama y el exilio: el cartero de Neruda”, *Imaginário*, São Paulo, núm. 5, 1999: 27-36.
- ROCHA, Carolina, “Systemic Violence in Claudia Piñeiro’s *Las viudas de los jueves*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 15 (2011): 123-129.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges: hacia una lectura poética*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976.
- RODRÍGUEZ-MANSILLA, Fernando, “Sobre la escritura en *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez”, *Rilce*, 22.2 (2006): 299-306.
- ROMERO, Julia, “Cine inédito: Los manuscritos de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”, *Hispanamérica*, año 27, núm. 80/81 (1998): 81-90.
- ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- ROONEY, David, “No: Cannes Review”, *The Hollywood Reporter*, 18 de mayo de 2012, www.hollywoodreporter.com/review/no-cannes-review-326644 (consultado 10/06/2015)
- ROTHER, Larry, “One Prism on the Undoing of Pinochet”, *The New York Times*, 8 de febrero de 2013. www.nytimes.com/2013/02/10/movies/oscar-nominated-no-stirring-debate-in-chile.html (consultado 30/10/2015)
- ROWLANDSON, William, “‘Can You See the Picture of Borges?’ The Haunting Presence of Borges in Donald Cammell’s 1970 Film *Performance*”, *Forum for Modern Language Studies*, Oxford University Press, vol. 49, núm. 3 (2013): 332-346.
- ROZITCHNER, León, *Mi Buenos Aires querido*, Buenos Aires-México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- RUSHDIE, Salman, “Outside the Whale”, *Granta*, núm 11, 1 de marzo de 1984, granta.com/outside-the-whale/

- SABIA, Saïd, “*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta: La Historia desde la trastienda”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 32, marzo-junio de 2006.
biblioteca.org.ar/libros/150621.pdf (consultado 10/12/2016)
- SALVADOR, Álvaro, “Novelas como boleros, boleros como novelas: una lectura de: *Arráncame la vida*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999): 1171-1190.
- SALVATORI, Samanta, “Malvinas en la mira”, *Puentes*, 20 (2007): 30-33.
www.comisionporlamemoria.org/investigacionyensenanza/materiales/malvinas/articulos/cine.pdf (consultado 16/12/2015)
- SANABRIA, Ludy, “Los impostores del poder en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 47, 2011.
pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/ciuperro.html
(consultado 13/04/2015)
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós, 2000.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, “De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos filmico-literarios”, *Arbor*, vol. 186, núm. 741 (2010): 5-23.
- SANDOVAL, Adriana, *De la literatura al cine: versiones filmicas de novelas mexicanas*, México: Universidad Nacional de México, 2005.
- SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO, Astrid, *Literatura y cine: Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo*, Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2010.
- SANTÍ, Enrico Mario, “*Fresa y chocolate*: The Rhetoric of Cuban Reconciliation”, *MLN*, vol. 113, núm. 2 (1998): 407-425.
- SAUMELL-MUÑOZ, Rafael E., “El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, núm. 164 (1993): 497-507.
- SCHIMINOVICH, Flora, “Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos” en Helmy F. GIACOMAN (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar*, New York: Las Americas/Anaya, 1972.
- SCHLICKERS, Sabine, “La representación literaria y cinematográfica de las dictaduras militares sudamericanas”, *Amerika*, 3, 2010. amerika.revues.org/1468
(consultado 20/06/2015)

- SCHROEDER, Barbet (entrevista), “Entrevista con Barbet Schroeder por Jean Douchet”, *Pressbook* de Vertigo Films, realizada en Films du Losange el 20 de mayo de 2000a. www.vertigofilms.es/pressbooks/lavirgendelossicarios.pdf (consultado 27/03/2015)
- SCHULZ, Bernard, “Lo difuso de la política en la versión cinematográfica de *La muerte y la doncella*”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 56, Santiago de Chile: Universidad de Chile, abril (2000): 127-134.
- SCHWARZBÖCK, Silvia, *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga: entrevista a Israel Adrián Caetano*, Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.
- SCHWEIZER, Rodolfo, “Autoritarismo y falsa conciencia en *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*, en Ana María HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Editorial Pliegos, 1994: 297-304.
- SEGADE, Lara, “Usos ficcionales del testimonio: el caso de *Los chicos de la guerra*”, *Actas del II Congreso Internatacional “Cuestiones Críticas”*, Rosario (2009): 1-10.
- SEGUIN, Jean-Claude, “El lobo de fresa y el bosque de chocolate. Senel Paz y sus variaciones cinematográficas”, *Arbor*, vol. 187, núm. 748 (2011): 325-335.
- SELNES, Gisle, “Parallel Lives: Heterotopia and Delinquency in Piglia’s *Plata quemada*”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 15 (2006): 10. www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/selnes.html (consultado 14/10/2013)
- SHUA, Ana María, “*Crónica de una muerte anunciada*, el antipolicial absoluto”, *El País*, 11 de abril de 2015. cultura.elpais.com/cultura/2015/04/10/actualidad/1428676100_390567.html (consultado 01/12/2016)
- SINYARD, Neil, *The Films of Nicolas Roeg*, London: Letts Film Makers, 1991.
- SKAR, Alba D., “El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: *Rosario Tijeras y María llena eres de gracia*”, *Alpha (Osorno)*, 25 (2007): 115-131. www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012007000200008&script=sci_arttext (consultado 03/05/2016)
- SKÁRMETA, Antonio, *Los días del arcoíris*, Barcelona: Planeta, 2011.
- SKÁRMETA, Antonio, *Neruda por Skármeta*, Barcelona: Seix Barral, 2004.

- SOFSKY, Wolfgang, *Tratado sobre la violencia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Abada, 2006.
- SOLÓRZANO, Fernanda, “Arráncame la vida”, *Letras Libres*, 2008.
www.letraslibres.com/mexico/cinetv/arrancame-la-vida (consultado 08/12/2016)
- SOLOTOREVSKY, Myrna, “Crónica de una muerte anunciada, la escritura de un texto irreverente”, *Revista Iberoamericana*, vol. L, núm. 128-129 (1984): 1077-1091.
- SOMEROU, Raúl, “Crónica de la derrota con honra: tres novelas de Osvaldo Soriano: *Triste, solitario y final; No habrá más penas ni olvido; Cuarteles de Invierno*”, *Cahiers d’Etudes Romanes*, 16 (1990): 77-98.
- SOTO, Hernán, “Una película argentina muestra cómo hacer pasar por suicidio el homicidio de un testigo”, *Perfil*, 26 de enero de 2015.
www.perfil.com/policia/una-pelicula-argentina-muestra-como-hacer-pasar-por-suicidio-el-homicidio-de-un-testigo-0125-0056.phtml (consultado 01/08/2015)
- SOTO, Marcelo, “Antonio Skármeta y la chispa del *No*”, *Capital Online*, 28 de enero de 2013. www.capital.cl/poder/2013/01/28/45003/antonio-skarmeta-y-la-chispa-del-no (consultado 12/10/2016)
- SPERANZA, Graciela, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- STAM, Robert, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, en J. NAREMORE (ed.), *Film Adaptation*, London: Athlone, 2000: 54-76.
- SUÁREZ, Juana, “Adicciones y adaptaciones: cine, literatura y violencia en Colombia”, *Romance Quarterly*, vol. 57, núm. 4 (2010): 300-312.
- SVAMPA, Maristella, *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires: Biblos, 2008.
- SVICH, Caridad, “‘An Urgent Voice for Our Times’. An Interview with José Rivera”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, núm. 4 (2004): 83-89.
dx.doi.org/10.1080/10486800412331296345 (consultado 05/01/2017)
- TABERNERO, Santiago (presentador), “*Las viudas de los jueves*”, con Marcelo PIÑEYRO y Ernesto ALTERIO, Casa de América de Madrid, 13 de octubre de 2010.
www.youtube.com/watch?v=JjaUPpQiOII (consultado 05/12/2016)

- TACCETTA, Natalia, “Dictadura y representación. Las AAA son las tres armas de Cine de la Base”, *AVATARES de la comunicación y la cultura*, núm. 2, agosto (2011): 1-12. ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/download/2256/2058
- TALLÓN, Juan, “Aquellos sí eran puticlubs”, *Jot Down*, abril de 2013. www.jotdown.es/2013/04/aquellos-si-eran-puticlubs/ (consultado 08/12/2013)
- TERRONES, Félix, “La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos”, *Kipus: Revista Andina de Letras (Quito)*, 34 (2013): 61-113.
- TIERNEY, Dolores “El terror en *El beso de la mujer araña*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 199 (2002): 355-365.
- TORRES, Antonio, “Tradición y transgresión en *Rosario Tijeras*”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 14, 2009. pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/rtijeras.html (consultado 01/07/2015)
- TORRES, Victoria, “Historias intramuros”, *Amerika*, 9, 2013. amerika.revues.org/4333 (consultado 26/04/2016)
- UNDA HENRÍQUEZ, Pablo “La falsa autobiografía como recurso para la reconstrucción de la experiencia en *Plata quemada* de Ricardo Piglia”, *Taller de Letras*, 42 (2008): 107-115.
- URRUTIA NENO, Carolina, “NO”, *Campo Contra Campo. Ficción y política en el cine chileno*, 2012. campocontracampo.cl/peliculas/3 (consultado 20/05/2014)
- VALENZUELA, Luisa, “Trying to breathe”, en William H. GASS y Lorin CUOCO (ed.), *The Writer in Politics*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996: 85-109.
- VALENZUELA, Luisa, *Cambio de armas*, Hanover (New Hampshire): Ediciones del Norte, 1987.
- VALLEJO, César, *Obra poética*, ed. crít. Américo FERRARI, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.
- VAN DER HUCK ARIAS, Felipe, “Literatura, cine, realismo. Manuel Puig”, *Papel de colgadura: vademécum gráfico y cultural*, vol. 8 (2012): 34-41.
- VANNUCCHI, Edgardo (comentado y seleccionado por), *Carta abierta de un escritor a la junta militar, Rodolfo Walsh, 24 de marzo de 1977: propuestas para trabajar en*

- el aula*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación, 2010: 1-24. conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/em/serie_1_walsh.pdf (consultado 26/04/2015)
- VARELA, Mirta, “Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura”, *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*, 2005.
- VARGAS LLOSA, Mario, “Politics and Literature: The Odd Couple”, en William H. GASS y Lorin CUOCO (ed.), *The Writer in Politics*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996: 60-81.
- VARGAS LLOSA, Mario, “Los Sicarios”, *La Nación*, Sección Opinión, Buenos Aires, 5 de octubre de 1999. www.lanacion.com.ar/156080-los-sicarios (consultado 01/11/2015)
- VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Madrid: Alfaguara, 2005.
- VARGAS LLOSA, Mario (entrevista) “Mario Vargas Llosa entrevistado en Al Sur”, *Archivo Canal Sur*, 2013. www.youtube.com/watch?v=81bvCL9rcsY (consultado 02/12/2016)
- VEIGA, Gustavo, “Un repaso que 30 años más tarde todavía deja lugar a la sorpresa”, *Página/12*, 19 de marzo de 2006. www.pagina12.com.ar/diario/deportes/8-64465-2006-03-19.html (consultado 24/10/2015)
- VENEGAS, Cristina, “The Man, the Corpse, and the Icon in *Motorcycle Diaries* Utopia, Pleasure, and a New Revolutionary Imagination”, *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, vol. 4, núm. 7, enero-julio (2015): 103-129.
- VICENT, Mauricio, “La apertura cubana es un maquillaje”, *El País*, 14 de febrero de 2015. cultura.elpais.com/cultura/2015/02/13/actualidad/1423851530_536670.html (consultado 18/02/2017)
- VIDAL-KOPPMANN, Sonia, *Countries y barrios cerrados. Mutaciones socio-territoriales de la región metropolitana de Buenos Aires*, Buenos Aires: IMHICIHU, 2014.
- VIEIRA, Gabriel, “Cine y poesía en *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela”, *Folios, Revista de la Facultad de Comunicaciones*, Universidad de Antioquia, 28 (2012): 27-50.
- VILLAZANA, Libia, “Entrevista con Francisco “Pancho” Lombardi. Hacia un cine peruano de coproducción”, *Contratexto*, 15 (2007): 191-199.

- VV.AA., “¿El «suicidio» de Nisman está inspirado en «Últimos días de la víctima» de Aristarain?”, *Nova Argentina*, 25 de enero de 2015. www.novargentina.com/nota.asp?n=2015_1_25&id=40410&id_tiponota=4 (consultado 29/11/2015)
- VV.AA., “A 30 años de la Carta Abierta a la Junta Militar de Rodolfo Walsh”, *minutouno.com*, 24 de marzo de 2007. www.minutouno.com/notas/19237-a-30-anos-la-carta-abierta-la-junta-militar-rodolfo-walsh (consultado 05/11/2015)
- VV.AA., “*Arráncame la vida*, según Sneider”, *Proceso*, 7 de septiembre de 2008. www.proceso.com.mx/88747/88747-arrancame-la-vida-segun-sneider (consultado 10/01/2017)
- VV.AA., “Cómo se hizo *Diarios de motocicleta*”, Vértigo Films, 2004. www.labutaca.net/films/26/diariosdemotocicleta1.htm (consultado 12/02/2017)
- VV.AA., “Falcone, un mito per i giovani”, *La Repubblica*, sezione: Cronaca, 15 de junio de 1997. ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/06/15/falcone-un-mito-per-giovani.html (consultado 10/01/2014)
- WAGNER, Geoffrey A., *The Novel and the Cinema*, Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, Inc., 1975.
- WALSH, Rodolfo, “Carta a mis amigos”, en Gregorio LEVENSON y Ernesto JAURETCHÉ, *Héroes: historias de la Argentina revolucionaria*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998b: 135-137.
- WELCH GUERRA, Max, “Transformaciones espaciales en Buenos Aires”, en Marianne BRAIG y Anne HUFFSCHMID (ed.), *Los poderes de lo público. Debates, espacios y actores en América Latina*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2009: 159-167.
- WELDT-BASSON, Helene C., “Dialogismo e ideología: una comparación de la novela y la película *El beso de la mujer araña*”, *Explicación de Textos Literarios*, 30.1 (2001): 72-81.
- WELDT-BASSON, Helene C., “Mario Vargas Llosa’s *La fiesta del Chivo*: history, fiction, or social psychology?”, *Hispanófila*, 156, mayo (2009): 113-131.
- WHITE, Rob, “Truth & Dare”, *Frieze*, 20 de junio de 2013. frieze.com/article/truth-dare (consultado 07/05/2015)

- WIELIKOSIELEK, Iván, “Todo lo que se ha escrito sobre Nisman es pura ficción policial”, *eldiariocba*, 10 de octubre de 2015. www.eldiariocba.com.ar/todo-lo-que-se-ha-escrito-sobre-nisman-es-pura-ficcion-policial/ (consultado 15/12/2015)
- WIESEL, Elie, “Una obra teatral sobre la justicia y el perdón” en Ariel DORFMAN, *La muerte y la doncella*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992a: 9-11.
- WILDER, Billy (dir.), *Some Like It Hot*, 1959.
- WOLF, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- WOLLEN, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker & Warburg, 1972.
- YURKIÉVICH, Saúl, *Del arte verbal*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Violence*, New York: Picador, 2008.
- ZYLBERMAN, Lior, “Golpeando las puertas del cielo”, *Amerika*, 9, 2013. amerika.revues.org/4201 (consultado 05/11/2016)

VI. ÍNDICE DE FOTOGRAMAS

Fig. 1-4. <i>Blow-Up</i>	53
Fig. 5. <i>Blow-Up</i>	56
Fig. 6. <i>Blow-Up</i>	59
Fig. 7. Cartel de <i>Performance</i>	63
Fig. 8. <i>Performance</i>	64
Fig. 9-10. <i>Performance</i>	65
Fig. 11-16. <i>Performance</i>	67
Fig. 17. <i>Cronaca di una morte annunciata</i>	77
Fig. 18. <i>Cronaca di una morte annunciata</i>	79
Fig. 19-20. <i>Plata quemada</i>	88
Fig. 21. <i>Plata quemada</i>	88
Fig. 22-23. <i>Plata quemada</i>	92
Fig. 24-25. <i>Plata quemada</i>	94
Fig. 26. <i>Plata quemada</i>	94
Fig. 27-28. <i>La virgen de los sicarios</i>	103
Fig. 29-30. <i>La virgen de los sicarios</i>	106
Fig. 30-31. <i>La virgen de los sicarios</i>	106
Fig. 32. <i>La virgen de los sicarios</i>	114
Fig. 33-34. <i>Rosario Tijeras</i>	118
Fig. 35-36. <i>Rosario Tijeras</i>	120
Fig. 37. <i>Rosario Tijeras</i>	128
Fig. 38. <i>Rosario Tijeras</i>	129
Fig. 39. <i>Rosario Tijeras</i>	130
Fig. 40-41. <i>Kiss of the Spider Woman</i>	136
Fig. 42-45. <i>Kiss of the Spider Woman</i>	140
Fig. 46-49. <i>La noche de los lápices</i>	149
Fig. 50. <i>La noche de los lápices</i>	153
Fig. 51-52. <i>Crónica de una fuga</i>	160
Fig. 53-54. <i>Crónica de una fuga</i>	162
Fig. 55-56. <i>Crónica de una fuga</i>	163

Fig. 57-58. <i>Crónica de una fuga</i>	168
Fig. 59-60. <i>Kiss of the Spider Woman</i>	168
Fig. 61-62. <i>La noche de los lápices</i>	168
Fig. 63-66. <i>La zona</i>	183
Fig. 67 <i>Las viudas de los jueves</i>	187
Fig. 68-69. <i>Acta general de Chile</i>	215
Fig. 70. <i>Acta general de Chile</i>	218
Fig. 71-76. <i>NO</i>	227
Fig. 77-78. <i>La muerte y la doncella</i>	236
Fig. 79-80. <i>La muerte y la doncella</i>	237
Fig. 81-84. <i>Operación Masacre</i>	253
Fig. 85-86. <i>No habrá más penas ni olvido</i>	258
Fig. 87-88. “Las AAA son las tres armas”	268
Fig. 89-92. “Las AAA son las tres armas”	269
Fig. 93-98. <i>Últimos días de la víctima</i>	285
Fig. 99-100. <i>Los chicos de la guerra</i>	300
Fig. 101-102. <i>El lado oscuro del corazón</i>	309
Fig. 103-106. <i>El lado oscuro del corazón</i>	313
Fig. 107-110. <i>El lado oscuro del corazón</i>	314
Fig. 111. <i>La fiesta del Chivo</i>	327
Fig. 112-115. <i>La fiesta del Chivo</i>	328
Fig. 116. <i>Arráncame la vida</i>	340
Fig. 117-120. <i>Diarios de motocicleta</i>	346
Fig. 121-124. <i>Diarios de motocicleta</i>	350
Fig. 125-128. <i>Todos se van</i>	359
Fig. 129-132. <i>Fresa y chocolate</i>	374
Fig. 133-136. <i>La ciudad y los perros</i>	391
Fig. 137-138. <i>La ciudad y los perros</i>	406
Fig. 138-139. <i>Pantaleón y las visitadoras</i>	406
Fig. 140-147. <i>El lugar sin límites</i>	414

VII. ANEXO

VII.1. LISTADO DE ADAPTACIONES DEL ÚLTIMO MEDIO SIGLO (1966-2016) BASADAS EN OBRAS LITERARIAS HISPANOAMERICANAS

Este listado no pretende ser completo, ya que su propia naturaleza lo hace imposible, sino servir de referencia y punto de partida para futuros investigadores e investigaciones que traten el tema de la adaptación de obras latinoamericanas.

ABAD FACIOLINCE, Héctor

Fragmentos de amor furtivo, 1998 (Fernando Vallejo, *Fragmentos de amor*, 2016)

ABREU, José Vicente

Se llamaba SN, 1964 (Luis Correa, *Se llamaba SN*, 1977)

ACHONDO, Rodrigo

MunChile, 1998 (Stanley Gonczanski, *Monos con navaja*, 2000)

ADOUM, Jorge Enrique

Entre Marx y una mujer desnuda, 1976 (Camilo Luzuriaga, *Entre Marx y una mujer desnuda*, 1999)

AGUILAR CARMÍN, Héctor

Morir en el Golfo, 1986 (Alejandro Pelayo, *Morir en el Golfo*, 1990)

AGUINIS, Marcos

La cruz invertida, 1970 (Mario David, *La cruz invertida*, 1985)

AGUSTÍN, José

Ciudades desiertas, 1982 (Roberto Sneider, *Me estás matando, Susana*, 2016)

AIRA, César

La guerra de los gimnasios, 1987 (Diego Lerman, *La guerra de los gimnasios*, 2005, mediometrage)

La prueba, 1992 (Diego Lerman, “La prueba”, 1999, cortometraje; Diego Lerman, *Tan de repente*, 2002)

AISEMBERG, Isaac

“Yo maté a Facundo” (Hugo de Carril, *Yo maté a Facundo*, 1975)

Las píldoras (Enrique Cahen Salaberry, *Las píldoras*, 1972)

ALCALDE, Alfonso

“Una moneda, un seno”, 1970 (Ricardo Larraín, *Rogelio Segundo*, 1983, mediometrage)

ALDANA, Juan Sebastián

Retén de Catia, 1977 (Clemente de la Cerda, *Retén de Catia*, 1984)

ALEGRÍA, Ciro

Los perros hambrientos, 1939 (Luis Figueroa, *Los perros hambrientos*, 1977)

ALLENDE, Isabel

Afrodita: cuentos, recetas y otros afrodisíacos, 1997 (Fernando E. Solanas, *Afrodita, el sabor del amor*, 2001)

De amor y de sombra, 1984 (Betty Kaplan, *Of Love and Shadows*, 1994)

La casa de los espíritus, 1982 (Bille August, *The House of the Spirits*, 1993)

ALVARADO, Edesio

“El duelo”, 1965 (Christian Maldonado, *El duelo*, 2004, medimetro)

ÁLVAREZ, Sergio

La lectora, 2001 (Riccardo Gabiellini, *La lectora*, 2012)

ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo

Cóndores no entierran todos los días, 1972 (Francisco Norden, *Cóndores no entierran todos los días*, 1983)

AMADORI, Luis César y Antonio BOTTA

El caradura y la millonaria (Enrique Cahen Salaberry, *El caradura y la millonaria*, 1971)

ANDRADE, Juan Fernando

“Confesiones de un pescador de coca” (crónica), 2007 (Sebastián Cordero, *Pescador*, 2012)

ARAUJO, Orlando

Compañero de viaje, 1970 (Clemente de la Cerda, *Compañero de viaje*, 1979)

ARAY, Edmundo

Los cuentos de Alfredo Alvarado “El rey del joropo”, 1975 (Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles, *(Alias) El rey del joropo*, 1978; Carlos Cosmi, *Historias de amor y brujería*, 1980)

ARAZI, Silvia

La maestra de canto, 1999 (Ariel Broitman, *La vida anterior*, 2012)

ARENAS, Reinaldo

Antes que anochezca, 1992 (Julian Schnabel, *Before Night Falls*, 2000)

ARGUEDAS, José María

Todas las sangres, 1964 (Michel Gómez, *Todas las sangres*, 1987)

Yawar fiesta, 1941 (Lucho Figueroa, *Yaguar fiesta*, 1986)

ARISTARAIN, Lorenzo F.

El renacimiento, inédito (Adolfo Aristarain, *Lugares comunes*, 2002)

ARLT, Roberto

“Noche terrible”, 1931 (Rodolfo Kohn, “Noche terrible”, episodio II de *El ABC del amor*, 1967)

El juguete rabioso, 1926 (Aníbal Di Salvo y José María Paolantonio, *El juguete rabioso*, 1984; Javier Torre, *El juguete rabioso*, 1998)

Los lanzallamas, 1931 (Juan Batlle Planas, “El alma”, 1967, cortometraje)

Los siete locos, 1929 y *Los lanzallamas*, 1931 (Leopoldo Torre Nilsson, *Los siete locos*, 1973)

Saverio, el cruel, 1936 (Ricardo Wullicher, *Saverio, el cruel*, 1977)

AROLDI, Norberto

El andador, 1965 (Enrique Carreras, *El andador*, 1967)

ARRÁIZ, Antonio

Puros hombres, 1938 (César Cortez, *Puros hombres*, 1993)

ARRANGO VILLEGAS, Rafael

Asistencia y camas, 1934 (Carlos Eduardo Uribe, *Arrieros semos*, 1979)

ARREOLA, Juan José

La feria, 1963 (Rafael Corkidi, *La feria*, 1990)

ARRIAGA, Guillermo

El búfalo de la noche, 1999 (Jorge Hernández Aldana, *El búfalo de la noche*, 2007)

Un dulce olor a muerte, 1994 (Gabriel Retes, *Un dulce olor a muerte*, 1999)

ASÍS, Jorge

Flores robadas en los jardines de Quilmes, 1980 (Antonio Ottone, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, 1985)

ASSADOURIAN, Alberto

El dedo de Baldomero, 2002 (Sergio Teubal, *El dedo*, 2010)

ASTURIAS, Miguel Ángel

El Señor Presidente, 1946 (Marco Madanes, *El Señor Presidente*, 1970; Manuel Octavio Gómez, *El Señor Presidente*, 1983; Rómulo Guardia, *El Señor Presidente*, 2007)

Soluna, 1955 (Marcos Madanes, *Soluna*, 1969)

ASUNCIÓN SILVA, José

“Una noche”, 1898 (José María Arzuaga, “Nocturno”, 1975, cortometraje)

“Nocturnos”, 1898 (Jorge Gaitán Gómez, “El último romántico”, 1980, cortometraje)

AZUELA, Mariano

Los de abajo, 1916 (Chano Urueta, *Los de abajo*, 1940; Servando González, *Los de abajo*, 1978)

BAMBARÉN, Sergio

El delfín, 1994 (Eduardo Schuldt, *El delfín: la historia de un soñador*, 2009)

BARNET, Miguel

“Fátima o el parque de la fraternidad”, 2006 (Jorge Perugorría, *Fátima o el parque de la fraternidad*, 2014)

Canción de Rachel, 1969 (Enrique Pineda Barnet, *La bella del Alhambra*, 1989; Piero Vivarelli, *La rumbera*, 1998)

Gallego, 1981 (Manuel Octavio Gómez, *Gallego*, 1988)

BARRALES, Luis

Niñas arañas, 2008 (Guillermo Helo, *Niñas arañas*, 2017)

BARTOLI, Víctor

Mujer alabastrina, 1998 (Elisa Salinas y Rafael Gutiérrez, *Contracorriente*, 2006)

BASTIDAS PADILLA, Carlos

“Lo que es de Dios”, 1975 (Jorge Alí Triana, “Dar de comer al hambriento”, 1976, cortometraje)

“Un hombre muerto a golpes”, 1975 (Jorge Pinto, “La zalagarda”, 1976, cortometraje)

BAYER, Osvaldo

Los vengadores de la Patagonia trágica, 1972-1974 (Héctor Olivera, *La Patagonia rebelde*, 1974)

BAYLY, Jaime

La mujer de mi hermano, 2002 (Ricardo De Montreuil, *La mujer de mi hermano*, 2005)

No se lo digas a nadie, 1994 (Francisco Lombardi, *No se lo digas a nadie*, 1998)

BELLATIN, Mario

“Bola negra”, 2005 (Mario Bellatin y Marcela Rodríguez, *Bola negra. El musical sobre Ciudad Juárez*, 2012)

BENEDETTI, Mario

“Acaso irreparable”, 1968 (Dorotea Guerra, “Acaso irreparable”, 1976, cortometraje)

“Cinco años de mi vida”, 1968 (Antonio Pinar, “Cinco años de mi vida”, 1988, cortometraje)

“El olvido” (Mario Benedetti), 1988; “En la recova” (Héctor Lastra), 1979; “Un hilo de oro” (Rodolfo Walsh), 1967 y “Falta una hora para la sesión” (Pedro Orgambide), 1965 (Osías Wilenski, *Dale nomás*, 1974)

“La noche de los feos”, 1968 (Guillermo Álvarez, “La fortaleza del oro”, 1988, cortometraje)

“Los pocillos”, 1959 (Pedro C. Solla, “Os pocillos”, 1999, cortometraje; Claudia Abenda y Federico Álvarez, “Los pocillos”, 2001, cortometraje)

“Miss Amnesia”, 1968 (Fernando Moreno, “Miss Amnesia”, 1991, cortometraje; Enrique Avilés, “Miss Amnesia”, 2005, cortometraje; Ernesto Fundora, “Oblivion”, 2007, cortometraje)

“Puntero izquierdo”, 1959 (Andrés Wood, *Historias de fútbol*, 1997)

Gracias por el fuego, 1965 (Sergio Renán, *Gracias por el fuego*, 1984)

La muerte y otras sorpresas, 1968 (Alberto Fischermann, Carlos Galettini y Luis Puenzo, *Las sorpresas*, 1973)

La tregua, 1960 (Sergio Renán, *La tregua*, 1974; Alfonso Rosas Priego, *La tregua*, 2003)

Pedro y el capitán, 1979 (Juan E. García, *Pedro y el capitán*, 1984; Javier Rivera, “Capitán-Capitán”, 1992, cortometraje; Pablo Iglesias, *Pedro e o capitán*, 2009)

Poemas varios (Eliseo Subiela, *Despábilate amor*, 1996)

Poemas varios (Eliseo Subiela, *El lado oscuro del corazón*, 1992)

BENEDETTO, Antonio Di

“Aballay”, 1978 (Fernando Spiner, *Aballay, el hombre sin miedo*, 2010)

“El juicio de Dios”, 1969 (Hugo Fili, *El juicio de Dios*, 1979, inacabada)

“Enroscado” (Antonio Di Benedetto), 1969 y “Un muchacho sin suerte” (Álvaro Yunque), 1985 (Mario A. Mittelman, *Chiquilines*, 1991)
Los suicidas, 1969 (Juan Villegas, *Los suicidas*, 2006)
Zama, 1956 (Nicolás Sarquís, *Zama*, 1984, inacabada; Lucrecia Martel, *Zama*, 2016)

BERGALLO, José Ricardo
Cuentos de juzgado, 1943 (Catrano Catrani, *¿De quiénes son las mujeres?*, 1972)

BERGEL, Pablo
Historia de papá y Amigomío, 1984 (Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa, *Amigomío*, 1994)

BERNAL, Rafael
El complot mongol, 1969 (Antonio Eceiza, *El complot mongol*, 1978)

BERRÍOS, Mario
Pájaros de Belén, 2001 (Douglas Martín, *Unos pocos con valor*, 2010)

BERRUGA, Enrique
Propiedad ajena, 2000 (Luis Vélez, *Propiedad ajena*, 2007)

BETANCUR, César Augusto y Dago GARCÍA
In fraganti, 2009 (Juan Camilo Pinzón, *In fraganti*, 2009)

BIOY CASARES, Adolfo
 “Otra esperanza”, 1978 (Mercedes Frutos, *Otra esperanza*, 1984)
Diario de la guerra del cerdo, 1969 (Leopoldo Torre Nilsson, *La guerra del cerdo*, 1975)
Dormir al sol, 1973 (Alejandro Chomski, *Dormir al sol*, 2010)
El gran serafín, 1967 (José María Ulloque, *El gran serafín*, 1987)
El sueño de los héroes, 1954 (Sergio Renán, *El sueño de los héroes*, 1997)
La invención de Morel, 1940 (Claude-Jean Bonnardot, *L'invention de Morel*, 1967; Emidio Greco, *L'Invenzione di Morel*, 1974)
Seis problemas para don Isidro Parodi (coescrito con Jorge Luis Borges), 1942 (Andrea Frezz, *I problemi di Don Isidro Parodi* (TV), 1978)

BIRD, Poldy
 “Mamá de niebla”, 1973 (Fernando Ayala, *Días de ilusión*, 1980)

BITAR, Sergio
Dawson. Isla 10, 1987 (Miguel Littín, *Dawson. Isla 10*, 2009)

BIZZIO, Sergio
 “Cinismo”, 2006 (Lucía Puenzo, *XXY*, 2007)
 “Gravedad”, 2000 (Fernando Spiner, *Adiós, querida luna*, 2003)
 “Un amor para toda la vida”, 2006 (Paula Hernández, *Un amor*, 2011)
Era el cielo, 2007 (Marco Dutra, *O Silêncio do Céu*, 2016)
Rabia, 2004 (Sebastián Cordero, *Rabia*, 2009)

BLANCO, Guillermo
Gracia y el forastero, 1964 (Sergio Riesenberg, *Gracia y el forastero*, 1974)

BLEST GANA, Alberto

Los transplantados, 1904 (Percy Matas, *Los transplantados*, 1976)

BOLAÑO, Roberto

Una novelita lumpen, 2002 (Alicia Scherson, *Il futuro*, 2013)

BOLÍVAR MORENO, Gustavo

Sin tetas no hay paraíso, 2005 (Gustavo Bolívar Moreno, *Sin tetas no hay paraíso*, 2010)

BORGES, Jorge Luis

“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, 1949 (Franco Brocani, “La maschera del minotauro”, 1971, cortometraje)

“El Aleph”, 1949 (Richie J. A. Ercolano, “El Aleph”, 1999, cortometraje)

“El encuentro” 1970 (Maximiliano Gerscovich, “El encuentro”, 1999, cortometraje; Saeed Ebrahimifar, *Movajehe*, 2008)

“El evangelio según Marcos”, 1970 (Héctor Olivera, *El evangelio según Marcos*, 1993; Aleksandr Kajdanovsky, *Gost*, 1987)

“El inmortal”, 1947 (Jorge Honik, “El inmortal”, 1970, cortometraje inacabado)

“El libro de arena”, 1975 (Snigdendu Bhattacharya, “The Sandbook”, cortometraje que forma parte de *Five No Budget Films*, 2010)

“El milagro secreto” 1944 (Leandro Bartoletti, “El milagro secreto”, 1998, cortometraje)

“El muerto”, 1949 (Héctor Olivera, *El muerto*, 1975)

“El sur”, 1944 (Carlos Saura, *El sur*, 1992)

“El Zorro Chino” de *El libro de los seres imaginarios* (coescrito con Margarita Guerrero), 1967 (Jeff Zorilla, “The Language of the Fox”, 2011, cortometraje)

“Emma Zunz”, 1949 (Leopoldo Torre Nilsson, *Días de odio*, 1954; Jesús Martínez León, *Emma Zunz*, 1966; Alain Magrou, *Emma Zunz*, 1969, medimetraje (TV); Leandro Katz, “Splits”, 1978, cortometraje; Isabel Beveridge, “Emma Zunz”, 1979, cortometraje; J. Bellant, “Emma Zunz”, 1980, cortometraje; Peter Delpout, *Emma Zunz*, 1984; Giangiacomo Tabet, *Emma Zunz*, 1985; Jacquot Benoit, *Emma Zunz*, 1993 (TV); Alejandro Angelini, “Zunz”, 1997, cortometraje; Hisham Bizri, “La Rencontre”, 2002, cortometraje)

“Episodio del enemigo”, 1972 (Carlos Algara y Carlos Ramírez, “El intruso”, 2010, cortometraje)

“Fundación mítica de Buenos Aires”, 1929 (Clara Zappettini, *Buenos Aires, la tercera fundación*, 1980)

“Historia de Rosendo Juárez”, 1970 (Gerardo Vera, Cuentos de Borges: *La otra historia de Rosendo Juárez* (TV), 1993)

“Historia del guerrero y la cautiva”, 1949 (Edgardo Cozarinsky, *Guerreros y cautivas*, 1989)

“Juan Muraña”, 1970 (Jorge Surraco, “Juan Muraña”, 1984, cortometraje; Cristian Sabaz, “Juan Muraña”, 1997, cortometraje)

“La escritura de Dios”, 1949 (Heinz Peter Schwerfel, “Die Inschrift des Gottes”, 1993, cortometraje)

“La espera”, 1950 (Fabián Bielinsky, “La espera”, 1983, cortometraje)

“La intrusa”, 1949 (Masoud Kimiai, *Ghazal*, 1975; Carlos Hugo Christensen, *A Intrusa*, 1979; Sandra Luz Aguilar, “La intrusa”, 1985, cortometraje; Felipe Cazals, *El tres de copas*, 1986; J.J. Bakedano, *Oraingoz Izen Gabe*, 1986; Jaime Chávarri, *La intrusa* (TV); 1993)

“La muerte y la brújula”, 1944 (Hugo Santiago, *Los contrabandistas*, 1967; Paul Miller, “Spiderweb”, 1977, cortometraje; Alex Cox, *Death and the Compass*, 1992; Jorge Leandro Colás, “La muerte y la brújula”, 1999, cortometraje)
 “La rosa de Paracelso”, 1997 (Thierry Bourcy, “La rose de Paracelse”, 2008, cortometraje)
 “La viuda Ching, pirata puntual”, 1935 (Ermanno Olmi, *Cantando dietro i paraventi*, 2003)
 “Le regret d’Héraclite”, 1960 (Javier Aguirre, *Variaciones 1/113*, 2003)
 “Tema del traidor y del héroe”, 1944 (Bernardo Bertolucci, *La strategia del ragno*, 1970)
Seis problemas para don Isidro Parodi, 1942 (coescrito con Adolfo Bioy Casares), 1942 (Andrea Frezz, *I problemi di Don Isidro Parodi* (TV), 1978)

BORNEMANN, Elsa

El último mago o Bilembambudín, 1979 (Diego Cacique Rodríguez, *El último mago o Bilembambudín*, 2014)

BOSCO, María Angélica

La trampa, 1960 (Mario David, *El amor infiel*, 1974)

BRAVO ADAMS, Caridad

Corazón Salvaje, 1957 (Juan José Ortega, *Corazón salvaje*, 1956; Tito Davison, *Corazón salvaje*, 1968)

BRENE, José Ramón

Santa Camila de La Habana Vieja, 1962 (Belkis Vega Belmonte, *Santa Camila de La Habana Vieja*, 2002)

BRITTO GARCÍA, Luis

Abrapalabra, 1979 (Michel Katz, *Muerte en el paraíso*, 1981; Michel Katz, *Carpión milagrero*, 1983)

BUCHÍN, Mirko

Chechechela, una chica de barrio, 1971 (Bebe Kamin, *Chechechela, una chica de barrio*, 1986)

BUITRAGO, Fanny

“Camino de los búhos”, 1965 (Mónica Silva, “Camino de los búhos”, 1985, cortometraje)

BULLRICH, Silvina

Bodas de cristal, 1952 (Rodolfo Costamagna, *Bodas de cristal*, 1975)

Los pasajeros del jardín, 1971 (Alejandro Doria, *Los pasajeros del jardín*, 1982)

Un momento muy largo, 1961 (Piero Vivarelli, *Un momento muy largo*, 1963)

BUREL, Hugo

El corredor nocturno, 2006 (Gerardo Herrero, *El corredor nocturno*, 2009)

BURGOS CANTOR, Roberto

“Cadáveres para el alba”, 1966 (Dunav Kuzmanich, “Cadáveres para el alba”, 1975, cortometraje)

“Cadáveres para el alba”, 1966 (Roberto Burgos Cantor), 1966; “Espuma y nada más, (Hernando Téllez), 1950 y “El aire turbio” (Antonio Montaña), 1973 (Dunav Kuzmanich, *El día de Las Mercedes*, 1985)

CABADA, Juan de la
“Llovizna”, 1956 (Sergio Olhovich, *Llovizna*, 1978)

CABALLERO, Antonio
“El padre de mis hijos”, 1996 (Mauricio Mendiola, *Marasmo*, 2003)

CABALLERO CALDERÓN, Eduardo
Caín, 1969 (Gustavo Nieto Roa, *Caín*, 1984)

CABRUJAS, José Ignacio
El día que me quieras, 1979 (Sergio Dow, *El día que me quieras*, 1986)
Profundo, 1971 (Antonio Llerandi, *Profundo*, 1988)
Una noche oriental, 1983 (Miguel Curiel, *Una noche oriental*, 1986)

CAICEDO, Andrés
“Angelita y Miguel Ángel”, 1984 (Carlos Mayolo y Andrés Caicedo, “Angelita y Miguel Ángel”, 1973, cortometraje)
Fragmentos de *Que viva la música*, 1977 y varios cuentos (Jorge Navas, *Calicalabozo*, 1997)

CALVO, Juancho (seudónimo de José Manuel PÉLAEZ y Tomás ONAINDÍA)
Seguro está el infierno, 1985 (José Alcalde Garayoa, *Seguro está el infierno*, 1986)

CAMPO, Estanislao del
Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio El Pollo en la representación de esta ópera, 1866 (Luis Saslavsky y Miguel Ángel Lumaldo, *El Fausto criollo*, 1979)

CANO, Luis Ernesto
A oscuras me da risa (Manolo García, *A oscuras me da risa*, 1995)

CARPENTIER, Alejo
“Derecho de asilo”, 1965 (Octavio Cortázar, *Derecho de asilo*, 1994)
Concierto barroco, 1974 (Paul Leduc, *Barroco*, 1989; José Montes Béquer, *Concierto barroco* (TV), 1982)
El recurso del método, 1974 (Miguel Littín, *El recurso del método*, 1978)
El reino de este mundo, 1949 (Miguel Littín, *El reino de este mundo*, 1999)
El siglo de las luces, 1962 (Humberto Solás, *El siglo de las luces*, 1992)

CARRASQUILLA, Tomás
“San Antoñito”, 1956 (Pepe Sánchez, *San Antoñito*, 1985)

CARRIÓN, Miguel de
La esfinge (inconclusa de 1929), 1961 (Humberto Solás, *Amada*, 1983)

CASANOVA, Ramón Vicente
Candelas en la niebla, 1972 (Alberto Arvelo Mendoza, *Candelas en la niebla*, 1988)

CASAS, Fabián

Ocio, 2000 (Juan Villegas y Alejandro Lingenti, *Ocio*, 2010)

CASAS, Jaime

“El sueño del muerto Padilla”, 1998 (Pablo Vial, “El sueño del muerto Padilla”, 2009, cortometraje)

CASTELLANOS, Rosario

Balún Canán, 1957 (Benito Alazraki, *Balún Canán*, 1977)

Oficio de tinieblas, 1962 (Archibaldo Burns y José Luis Urquieta, *Oficio de tinieblas*, 1981)

CASTILLO, Abelardo

“La madre de Ernesto”, 1961 (Tolib Khamidov, *Identifikatsiya zhelanij*, 1992, mediodmetraje)

“Negro Ortega”, 1966 (Oscar Frenkel y Eduardo Pinto, “Negro”, 2001, cortometraje)

“Patrón”, 1966 (Jorge Rocca, *Patrón*, 1995)

CASTILLO, Cátulo

El romance de Amalio Reyes, 1970 (Enrique Carreras, *Amalio Reyes, un hombre*, 1970)

CASTRO GARCÍA, Óscar

“La belleza del espejo”, 1993 (Jorge Valencia “La belleza del espejo”, 2006, cortometraje)

CECCO, Sergio De

Llegó el plomero, 1980 (Carlos Galettini, *Seré cualquier cosa, pero te quiero*, 1986)

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro

“Juana tenía el pelo de oro”, 1972 (Luis Fernando Bottía, *Juana tenía el pelo de oro*, 2006)

CERDA, Carlos

“Clases particulares”, 1995 (Alberto Daiber y Juan Pablo Lazo, *Lecciones Privadas*, 2009)

CHALBAUD, Román

El pez que fuma, 1968 (Román Chalbaud, *El pez que fuma*, 1977)

La quema de Judas, 1964 (Román Chalbaud, *La quema de Judas*, 1974)

Ratón de ferretería, 1977 (Román Chalbaud, *Ratón de ferretería*, 1985)

Sagrado y obsceno, 1961 (Román Chalbaud, *Sagrado y obsceno*, 1975)

Todo bicho de uña, 1982 (Román Chalbaud, *Cuchillos de fuego*, 1990)

CHÁVEZ, Julio

Rancho aparte, 2004 (Edi Flehner, *Rancho aparte*, 2007)

CHIAPPE, Juan Carlos

Nazareno Cruz y el lobo, 1951 (Leonardo Favio, *Nazareno Cruz y el lobo*, 1975)

CHIZZINI MELO, Leopoldo

“Tacuara y Chamorro”, 1957 y “Los oscuros remansos”, 1947 (Catrano Catrani, *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre*, 1967)

CHOCRÓN, Isaac

La máxima felicidad, 1974 (Mauricio Walerstein, *La máxima felicidad*, 1982)

CLAUDIO RAMOS, Ezequiel

“La cosecha”, 1948 (Marcos Madanes, *Radiografías*, 1970)

COLLAZOS, Óscar

“Jueves, viernes, sábado y ese sagrado respeto”, 1972 (Julio Luzardo, “Semana de pasión”, 1985, cortometraje)

COLOANE, Francisco

“El guanaco blanco”, 1992 (Erwin Gómez “Wilo”, *Siaskel, el gigante*, 2005, mediometrage)

“Tierra del fuego”, 1956 (Miguel Littín, *Tierra del fuego*, 2000)

El Ultimo Grumete de la Baquedano, 1941 (Jorge López Sotomayor, *El último grumete*, 1983)

COLOMBRES, Adolfo

Viejo camino del maíz, 1979 (Miguel Mirra y Julia Vargas, *Caminos del maíz*, 1988; Miguel Mirra, *Después del último tren*, 1989)

CONTI, Haroldo

“Ad Astra”, 1975 (Becky Garelo y Julio Druetta, *Argimón*, 1995, mediometrage)

“Perfumada noche”, 1975 (Santiago Palavecino, *Los perfumes de la noche*, 2002)

Alrededor de una jaula, 1966 (Sergio Renán, *Creecer de golpe*, 1977)

Mascaró, el cazador americano, 1975 (Constante Diego, *Mascaró, el cazador americano*, 1992)

Sudeste, 1962 (Sergio Bellotti, *Sudeste*, 2002)

CORDERO, Ricardo

Temporal, 1994 (Carlos Orgambide, *Temporal*, 2002)

CORNEJO, Luis, Patricio CONTRERAS y Alfonso ALCALDE

Las tres noches de un sábado, 1972 (Joaquín Eyzaguirre, *Tres noches de un sábado*, 2002)

CORTÁZAR, Julio

“Axolotl”, 1956 (Leonardo Davicino y Agustín Falco, *Ajolote*, 2007)

“Cambio de luces”, 1977 (Leopoldo Best, *Cambio de luces*, 1981; Guilherme de Almeida Prado, *A hora mágica*, 1998)

“Cartas de mamá”, 1959 (Miguel Picazo, *Cartas de mamá*, 1978, mediometrage)

“Casa tomada”, 1951 (Cristian Pauls, Sinfin, 1986; Martín Arrighi, “Revelación”, 2003, cortometraje)

“Continuidad de los parques”, 1956 (Fabián Bielinsky, “Continuidad de los parques”, 1972, cortometraje)

“Diario para un cuento”, 1982 (Jana Bokova, *Diario para un cuento*, 1998)

- “El otro cielo”, 1966 (Nina Grosse, *Der gläserne Himmel*, 1987)
- “El perseguidor”, 1959 (Osias Wilenski, *El perseguidor*, 1965)
- “El río”, 1956 (Arturo Balassa, “El río”, 1972, cortometraje)
- “Final del juego”, 1964 (Renaud Walter, “La fin du jeu”, 1971, cortometraje)
- “Grafitti”, 1980 (Alexandre Aja, *Furia*, 1999)
- “Instrucciones para John Howell”, 1966 (José Antonio Páramo, *Instrucciones para John Howell*, 1983)
- “Instrucciones para subir una escalera”, 1962, (Roberto Cenderelli, “Instrucciones para subir una escalera”, 1983, cortometraje)
- “La autopista del sur”, 1966 (Jean-Luc Godard, *Week-end*, 1967; Luigi Comencini, *L'ingorgo – Una storia impossibile*, 1979)
- “La noche boca arriba”, 1956 (Harriet Marin, “La nuit face au ciel”, 1992, cortometraje; Zhanna Kleiman, *Fear of Alternative Realities*, 1999; Juan Manuel Salinas, “Sueños”, 2006, cortometraje; Hugo Covarrubias, “La noche boca arriba”, 2012, cortometraje)
- “La salud de los enfermos”, 1966 (Diego Sabanés, *Mentiras piadosas*, 2008)
- “Las babas del diablo”, 1959 (Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, 1966)
- “Los buenos servicios”, 1959 (Claude Chabrol, *Monsieur Bébé*, 1974; Luis Alberto Orjuela, *Los buenos servicios*, 1994, mediometraje)
- “Los testigos”, 1969 (Berenika Bailey, *Mucha*, 2010)
- “Manuscrito hallado en un bolsillo”, 1974 (Roberto Gervitz, *Jogo subterráneo*, 2005; Ricardo Carnelossi, “Manuscrito achado num bolso”, 1988, cortometraje)
- “Ómnibus”, 1951 (Vytautas Palsis, *Avtobus*, 1994)
- Historia de cronopios y de famas*, 1962 (Julio Ludueña, *Historia de cronopios y de famas*, 2013)
- Los astronautas de la cosmopista*, 1982 (Sebastián Martínez Piñeiro, *París Marsella*, 2005)
- Rayuela*, 1963 (Jae Song, “Hopscotch” 2004, cortometraje; Marisa Pecanins *La maga*, 1984)
- Un tal Lucas*, 1979 (Carlos Vega Escalante, *Lucas*, 1995)
- COSSA, Roberto
La nona, 1977 (Héctor Olivera, *La nona*, 1979)
Yepeto, 1987 (Eduardo Calcagno, *Yepeto*, 1999)
- COSSIO Woodward, Miguel
Brumario, 1980 (Enrique Pineda Barnet, *Tiempo de amar*, 1984)
- COSTANTINI, Humberto
Háblenme de Funes, 1970 (Raúl de la Torre, *Funes, un gran amor*, 1993)
- COUVE, Adolfo
La lección de pintura, 1979 (Pablo Perelman, *La lección de pintura*, 2011)
- CUADRA, Fernando
La niña en la palomera, 1967 (Alfredo Rates, *La niña en la palomera*, 1990)
- CUADRA, José de la
“La tigre”, 1932 (Camilo Luzuriaga, *La tigre*, 1990)

CUELLO, Ketty María

El ángel del acordeón, 2001 (María Camila Lizarazo, *El ángel del acordeón*, 2008)

CUETO, Alonso

Grandes miradas, 2003 (Francisco Lombardi, *Mariposa negra*, 2006)

La pasajera, 2015 (Salvador del Solar, *Magallanes*, 2015)

DARTHES, Camilo y Carlos S. DAMEL

Los chicos crecen, 1937 (Carlos Hugo Christensen, *Los chicos crecen*, 1942; Enrique Carreras, *Los chicos crecen*, 1976)

DÁVALOS, Juan Carlos

La tierra en armas, 1935 (Leopoldo Torre Nilsson, *Güemes: la tierra en armas*, 1971)

DAYUB, Mauricio

El amateur, 1997 (Juan Bautista Stagnaro, *El amateur*, 1999)

DENEVI, Marco

Asesinos de los días de fiesta, 1980 (Damiano Damiani, *Assassini dei giorni di festa*, 2002)

Ceremonia secreta, 1961 (Pedro Olea, *Anabel*, 1964; Joseph Losey, *Secret Ceremony*, 1968; Marta Reguera, *Ceremonia secreta*, 1981)

Rosaura a las diez, 1955 (Mario Soffici, *Rosaura a las diez*, 1958; Gianluigi Calderone, *Rosaura alle 10*, 1981)

DESNOES, Edmundo

Memorias del desarrollo, 1962 (Miguel Coyula, *Memorias del desarrollo*, 2007)

Memorias del subdesarrollo, 1962 (Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*, 1968)

DIAMENT, Mario

Cita a ciegas, 2006 (Jorge Algora, *Inevitable*, 2014)

DÍAZ, Geno Eugenio

Los desangelados, 1977 (Sergio Renán, *Sentimental (réquiem para un amigo)*, 1981)

DÍAZ, Jorge

Oscuro vuelo compartido, 1979 (Chamila Rodríguez, “Oscuro vuelo compartido”, 2006)

DIEGO, Eliseo Alberto

Esther en alguna parte, 2005 (Gerardo Chijona, *Esther en alguna parte*, 2013)

DISCÉPOLO, Armando

Babilonia, 1925 (Jorge Salvador, *Babilonia*, 1987)

DONOSO, José

“Los robles de la plaza”, inédito (Silvio Caiozzi, *Historia de un roble solo*, 1982)

Coronación, 1957 (Sergio Olhovich, *Coronación*, 1976; Silvio Caiozzi, *Coronación*, 2000)

El lugar sin límites, 1966 (Arturo Ripstein, *El lugar sin límites*, 1978)

La luna en el espejo, 1989 (Silvio Caiozzi, *La luna en el espejo*, 1990)
Naturaleza muerta con cachimba, 1989 (Silvio Caiozzi, *Cachimba*, 2004)

DORFMAN, Ariel

La muerte y la doncella, 1991 (Polanski, Roman, *Death and the Maiden*, 1994)

DORR, Nicolás

Confesión en el barrio chino, 1984 (Alberto Cortés, *Violeta*, 1997)

Una casa colonial, 1981 (Miguel Torres, *Una casa colonial*, 1984)

DROGUETT, Carlos

Eloy, 1960 (Humberto Ríos, *Eloy*, 1969)

ECHEVERRÍA, Esteban

La cautiva, 1837 (Israel Adrián Caetano, *La cautiva*, 2001)

EDWARDS BELLO, Joaquín

“Amelia Lopes O’Neill” (Valeria Sarmiento, *Amelia Lopes O’Neill*, 1990)

El roto, 1920 (Alberto Daiber, *El roto (Perjudicame cariño)*, 2004)

EICHELBAUM, Samuel

Un guapo del 900, 1940 (Lucas Demare, *Un guapo del 900*, 1952; Leopoldo Torre Nilsson, *Un guapo del 900*, 1960; Lautaro Murúa, *Un guapo del 900*, 1971)

EMAR, Juan

Miltín 1934, 1935 (Pablo Castillo, “Miltín”, 2012, cortometraje)

ENRÍQUEZ, Mariana

Bajar es lo peor, 1995 (Leyla Grunberg, *Bajar es lo peor*, 2002)

ESQUIVEL, Laura

Como agua para chocolate, 1989 (Alfonso Arau, *Como agua para chocolate*, 1992)

ESTEBAN, Edgardo y Gustavo ROMERO BORRI

Iluminados por el fuego, 1993 (Tristán Bauer, *Iluminados por el fuego*, 2005)

ESTÉVEZ, Abilio

Freddie, 2004 (Tomás Piard, *Freddie*, 2006)

Santa Cecilia, 1994 (Tomás Piard, *Santa Cecilia*, 2005)

ESTORINO, Abelardo

La casa vieja, 1964 (Léster Hamlet, *Casa vieja*, 2009)

EYTEL, Guido

“El último round de Dinamita Araya” (Cristián Sánchez G., *El otro round*, 1983)

FALCONI, María Inés

Caídos del mapa, 1995 (Leandro Mark y Nicolás Silbert, *Caídos del mapa*, 2013)

FEIJÓO, Samuel

Juan Quinquín en Pueblo Mochó, 1963 (Julio García Espinosa, *Las Aventuras de Juan Quín Quín*, 1967)

FEINMANN, José Pablo

Ni el tiro del final, 1981 (Juan José Campanella, *Love Walked In*, 1997)

Últimos días de la víctima, 1979 (Adolfo Aristarain, *Últimos días de la víctima*, 1982; Héctor Olivera, *Two to Tango*, 1988; Bruno Gantillon, *Les derniers jours de la victime*, 1995)

FELIPE, Carlos

Réquiem por Yarini, 1960 (Orlando Rojas, *Papeles secundarios*, 1989)

FERNÁNDEZ TISCORNIA, Nelly

Made in Lanús, 1986 (Juan José Jusid, *Made in Argentina*, 1987)

FONTANARROSA, Roberto

“¡No te enloquesá, Lalita!” (Miguel Angel Rocca, “Los duelistas”, 1997, cortometraje)

“Ángela y Celita”, 1993 (Carlos Bobeda y Gastón Tremsal, *El vuelo de la oca*, 2004, medimetraje)

“Cuestión de principios”, 1998 (Rodrigo Grande, *Cuestión de principios*, 2009)

“Mamá”, 2001 (Benjamín Aladro, *Tómalo con calma*, 2005, medimetraje)

“Memorias de un wing derecho”, 1983 (Juan José Campanella, *Metegol*, 2013)

FRANCO, Jorge

Paraíso Travel, 2000 (Simón Brand, *Paraíso Travel*, 2008)

Rosario Tijeras, 1999 (Emilio Maillé, *Rosario Tijeras*, 2005)

FRÉIDEL, José Manuel

La visita, 1987 (Cristian Zapata, *Ensayo de una visita*, 2012)

FUENMAYOR, José Félix

“En la hamaca”, 1967 (Carlos Mayolo, “La hamaca”, 1975, cortometraje)

FUENTES, Carlos

“Fortuna lo que ha querido”, 1964 (Orlando Rojas, *Inspiration*, 1990)

“La muñeca reina”, 1964 (Sergio Olhovich, *Muñeca reina*, 1971)

“La raya del olvido”, 1994 (César Sandoval, *La raya del olvido*, 1994)

“Vieja moralidad”, 1964 (Orlando Merino, *Vieja moralidad*, 1988, medimetraje)

Aura, 1962 (Damiano Damiani, *La strega in amore*, 1966)

Gringo viejo, 1985 (Luis Puenzo, *Old Gringo*, 1989)

La cabeza de la hidra, 1978 (Paul Leduc, *Complot Petróleo: La cabeza de la hidra*, 1981)

FUGUET, Alberto

Tinta roja, 1996 (Francisco J. Lombardi, *Tinta roja*, 2000)

FULLEDA León

Plácido, 1967-1975 (Sergio Giral, *Plácido*, 1986)

GAJARDO, Enrique

Juan Maula y el garrudo, 1953 (Dunav Kuzmanic, *Juan Maula y el garrudo*, 1966)

GALEANO, Eduardo

El siglo del viento (Volumen III de *Memoria del fuego*), 1986 (Fernando Birri, *El siglo del viento*, 1999)

GALINDO, Sergio

Otilia Rauda, 1986 (Dana Rotberg, *Otilia Rauda*, 2001)

GALLEGOS, Rómulo

Doña Bárbara, 1929 (Fernando de Fuentes, *Doña Bárbara*, 1943; Betty Kaplan, *Doña Bárbara*, 1998)

Reinaldo Solar, 1986 (Rodolfo Restifo, *Reinaldo Solar*, 1986)

GÁLVEZ, Manuel

La maestra normal, 1914 (Carlos Orgambide, *La maestra normal*, 1996)

GAMBOA, Federico

Santa, 1903 (Luis G. Peredo, *Santa*, 1918; Antonio Moreno, *Santa*, 1932; Norman Foster y Alberto Gómez de la Vega, *Santa*, 1943; Emilio Gómez Muriel, *Santa*, 1969; Paul Leduc, *Latino Bar*, 1991)

GAMBOA, Santiago

Perder es cuestión de método, 1997 (Sergio Cabrera, *Perder es cuestión de método*, 2004)

GANÁ, Federico

“Días de Campo”, 1916 (Raúl Ruiz, *Días de Campo*, 2004)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

“El mar del tiempo perdido”, 1962 (Solveig Hoogesteijn, *El mar del tiempo perdido*, 1980)

“El rastro de tu sangre en la nieve”, 1976 (Jaime Humberto Hermosillo, *El verano de la señora Forbes* (TV), 1988; Shachar Chasman, *Nativ Damech Basheleg*, 2011)

“En este pueblo no hay ladrones”, 1962 (Alberto Isaac, *En este pueblo no hay ladrones*, 1965; Mario Ribero, *Dámaso*, 1977, cortometraje; Amalia Duque García, “De carambola”, 2002, cortometraje)

“La idea que da vueltas” (discurso), 1967 (Luis Alcoriza, *Presagio*, 1974)

“La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada” y “Muerte constante más allá del amor”, 1978 (Ruy Guerra, *Eréndira*, 1983)

“La larga vida feliz de Margarito Duarte”, 1981 (Lisandro Duque Naranjo, *Milagro en Roma*, 1988, TV)

“La mujer que llegaba a las seis”, 1950 (Milvia Piazza, “La mujer que llegaba a las seis”, cortometraje; Gustavo Rojas Bravo, “Enroque”, 1981, cortometraje; Isaac de la Pompa y Alba Pérez, *La mujer que llegaba a las seis*, 1987, cortometraje; Arturo Flores y Rogelio Jaramillo, “La mujer que llegaba a las seis”, 1991, cortometraje; Enzo Velasco, “La mujer que llegaba a las seis”, 1997, cortometraje; Alfredo Pérez Zaher, *Al filo de la tarde*, 2004)

“La siesta del martes”, 1962 (Miguel Lluch, *La siesta del martes*, 1979; Mariana Arroyo, “La siesta del martes”, 2003, cortometraje)

- “La viuda de Montiel”, 1962 (Miguel Littín, *La viuda de Montiel*, 1979)
- “María de mi corazón” y “Solo vine a hablar por teléfono”, 1992 (Jaime Humberto Hermosillo, *María de mi corazón*, 1979)
- “Me alquilo para soñar”, 1980 (Ruy Guerra, *Me alquilo para soñar*, 1992)
- “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, 1969 (José Alcalde Garayoa, “Los silencios de Isabel”, primera parte de *Tres tristes trópicos*, 1982)
- “Ojos de perro azul”, 1950 (Laura Colella, “Ojos de perro azul”, 1992, cortometraje; Lorenzo Shapiro, *Eyes of a Blue Dog*, 1994; Peter Herzog, “Ma Armastan Sind”, 1996, cortometraje; Jorge Esteban Pardo, “Ojos de perro azul”, 2008, cortometraje)
- “Un día de estos”, 1962 (Marcos Suárez y Alberto Ramos, “El pequeño poder”, 1983, cortometraje; Esteban Canepa, “Duelo”, 2001, cortometraje; Ana María Londoño, “Un día de estos”, 2002, cortometraje; Jimena Castañeda, “Ojo por ojo”, 2002, cortometraje;)
- “Un día después del sábado”, 1962 (Ricardo Coral-Dorado, *Un día después del sábado*, 1990)
- “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, 1968 (Fernando Birri, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, 1988)
- Cien años de soledad*, 1967 (María Victoria Vélez, “La matanza de las bananeras”, 1979, cortometraje (Súper 8); María Victoria Vélez, “Vida, pasión y gloria de Remedios la bella”, 1979, cortometraje (Súper 8); Shûji Terayama, *Hyakunen no kodoku*, 1981; Shûji Terayama, *Saraba hakobune*, 1984; Margarita Carrillo Diazgranados, *Testimonio de ausencia*, 1994)
- Crónica de una muerte anunciada*, 1981 (Francesco Rosi, *Cronaca di una morte annunciata*, 1987; Xiaohong Li, *Xie Se Qing Chen*, 1990; Marina Tsursumia, *Mkholod sikvdili modis autsileblad*, 1992)
- Del amor y otros demonios*, 1994 (Hilda Hidalgo, *Del amor y otros demonios*, 2009)
- El amor en los tiempos del cólera*, 1985 (Ruy Guerra, *Fábula de la bella palomera*, 1988; Jaime Chávarri, *Yo soy el que tú buscas*, 1988; Tomás Gutiérrez Alea, *Cartas del parque*, 1988; Mike Powell, *Love in the Time of Cholera*, 2007)
- El coronel no tiene quien le escriba*, 1961 (Arturo Ripstein, *El coronel no tiene quien le escriba*, 1999)
- La mala hora*, 1962 (Bernardo Romero Pereiro, *La mala hora*, 1977; Ruy Guerra, *O veneno da madrugada*, 2004)
- Memoria de mis putas tristes*, 2004 (Ana María Hermida, “El elefante rojo”, 2009”, cortometraje; Henning Carlsen, *Memoria de mis putas tristes*, 2011)

GARCÍA MEJÍA, Hernando

Oficio de matar (Juan Alfredo Uribe, *Lo azul del cielo*, 2012)

GARIBAY, Ricardo

“Chicogrande” (Felipe Cazals, “Chicogrande”, 2010)

La casa que arde de noche, 1971 (René Cardona Jr., *La casa que arde de noche*, 1985)

Las glorias del gran Púas, 1978 (Roberto G. Rivera, *Las glorias del gran Púas*, 1984)

GARRO, Elena

“El árbol”, 1964 (Archibaldo Burns, *Juego de mentiras o La venganza de la criada*, 1972)

Los recuerdos del porvenir, 1963 (Arturo Ripstein, *Los recuerdos del porvenir*, 1968)

“¿Qué hora es?”, 1964 (Pilar Pellicer, “¿Qué hora es?”, 1994, cortometraje)

GELMAN, Juan

Poemas varios (Eliseo Subiela, *El lado oscuro del corazón*, 1992)

GENÉ, Juan Carlos

Golpes a mi puerta, 1984 (Alejandro Saderman, *Golpes a mi puerta*, 1994)

GERCHUNOFF, Alberto

Los gauchos judíos, 1910 (Juan José Jusid, *Los gauchos judíos*, 1975)

GIARDINELLI, Mempo

Luna caliente, 1984 (Roberto Denis, *Luna caliente*, 1985; Vicente Aranda, *Luna caliente*, 2009)

GIRONDO, Oliverio

Poemas varios (Eliseo Subiela, *El lado oscuro del corazón*, 1992)

GLOCKNER, Fritz

Cementerio de papel, 2004 (Mario Hernández, *Cementerio De Papel*, 2007)

GOICOCHEA, Carlos y Rogelio CORDONE

La barra de la esquina, 1941 (Julio Saraceni, *La barra de la esquina*, 1950; Enrique Carreras, *Los muchachos de mi barrio*, 1970)

GÓMEZ, Efe

“Corazón de mujer”, 1943 (Carlos Palau, “Corazón de mujer”, 1979, cortometraje)

“Guayabo negro”, 1945 (Eduardo Sáenz, “Amargo despertar”, 1978, cortometraje)

“Heriberta, la niña vampiro”, inédito (Jorge Navas, “Alguien mató algo”, 1999, cortometraje)

GONDRA, Teresa

Desde la sétima tiniebla, 1978 (Fernando Ayala, *Desde el abismo*, 1980)

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano

País portátil, 1968 (Iván Feo y Antonio Llerandi, *País portátil*, 1979)

GONZÁLEZ MELO, Abel

Chamaco, 2006 (Juan Carlos Cremata Malberti, *Chamaco*, 2010)

GONZÁLEZ SUÁREZ, Jesús Mario

De la infancia, 1998 (Carlos Carrera, *De la infancia*, 2010)

GONZÁLEZ TOLEDO, Felipe

“Los zapatos amarillos” (crónica), 1994 (Diego Navarro, “Los zapatos amarillos”, 2010, cortometraje)

GORODISCHER, Angélica

“La cámara oscura”, 1983 (María Victoria Menis, *La cámara oscura*, 2008)

GOROSTIZA, Carlos

El acompañamiento, 1981 (Carlos Orgambide, *El acompañamiento*, 1991)

GRANADO, Alberto

Con el Che por Sudamérica (Alberto Granado), 1986 y *Notas de viaje* (Ernesto Guevara), 1993 (Peter Salles, *Diarios de motocicleta*, 2004)

GRANATA, María

Los viernes de la eternidad, 1971 (Héctor Olivera, *Los viernes de la eternidad*, 1981)

GREIFF, León de

“Balada del mar no visto, ritmada en versos diversos”, 1925 (Diego García Moreno, “Balada del mar no visto”, 1984, cortometraje)

GRIFFERO, Eugenio

Príncipe azul, 1982 (Jorge Polaco, *Príncipe azul*, 2013)

GUDIÑO KIEFFER, Eduardo

“Si no vino es porque no vino”, 1977 (Carlos Hugo Christensen, *¿Somos?*, 1982)

GUEBEL, Daniel

La vida por Perón, 2004 (Sergio Bellotti, *La vida por Perón*, 2005)

GUERRA, Wendy

Todos se van, 2006 (Sergio Cabrera, *Todos se van*, 2015)

GUEVARA, Ernesto “Che”

Notas de viaje (Ernesto Guevara), 1993 y *Con el Che por Sudamérica* (Alberto Granado), 1986 (Peter Salles, *Diarios de motocicleta*, 2004)

GUIDO, Beatriz

“Los insomnes”, 1973 (Carlos Orgambide, *Los insomnes*, 1986)

“Piedra Libre”, 1976 (Leopoldo Torre Nilsson, *Piedra libre*, 1976)

La invitación, 1979 (Manuel Antín, *La invitación*, 1982)

GÜIRALDES, Ricardo,

Don Segundo Sombra, 1926 (Manuel Antín, *Don Segundo Sombra*, 1969)

Rosaura, 1918 (Aníbal E. Uset, *Un idilio de estación*, 1978)

GUSMÁN, Luis

Tennessee, 1990 (Mario Levin, *Sotto voce*, 1996)

GUTIÉRREZ, Eduardo

Hormiga negra, 1881 (Ricardo Alberto Defilippi, *Hormiga negra*, 1979)

Juan Moreira, 1879-1880 (Mario Gallo, *Juan Moreira*, 1913; Enrique Queirolo, *El último centauro: la leyenda del gaucho Juan Moreira*, 1923; Nelo Cosimi, *Juan Moreira*, 1936; Luis José Moglia Barth, *Juan Moreira*, 1948; Leonardo Favio, *Juan Moreira*, 1973)

HAKIM MURAD, Eduardo

“Neiva, Moscú e intermedias”, 1986 (Mario Ribero, *El embajador de la India*, 1986)

HELIA VILLA, Rosa

Itinerario de una pasión. Los amores de mi general, 1999 (Lourdes Deschamps y Juan Andrés Bueno, *Villa, itinerario de una pasión*, 2013)

HENESTROSA, Andrés

María Antonieta Rivas Mercado, 1999 (Carlos Saura, *Antonieta*, 1982)

HERNÁNDEZ, Felisberto

“El acomodador”, 1947 (Edgardo Russo, *El acomodador*, 1975)

HERNÁNDEZ, José

El Gaucho de Martín Fierro, 1872 (Cairo Humbero, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, *Nobleza gaucha*, 1915; Rafael de los Llanos, *Martín Fierro*, 1923; David Stivel, *Martín Fierro*, 1967; Leopoldo Torre Nilsson, *Martín Fierro*, 1968; Fernando Solanas, *Los hijos de Fierro*, 1972; Fernando Laverde, *Martín Fierro*, 1989; Gerardo Vallejo, *Martín Fierro, el ave solitaria*, 2006; Norman Ruiz y Liliana Romero, *Martín Fierro: la película*, 2007)

La vuelta de Martín Fierro, 1879 (Enrique Dawi, *La vuelta de Martín Fierro*, 1974)

HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio

María Antonia, 1964 (Sergio Giral, *María Antonia*, 1990)

Mi socio Manolo, 1971 (Julio García Espinosa, *La vida inútil de mi socio Manolo*, 1989; Julio García Espinosa, *La inútil muerte de mi socio Manolo*, 1990)

Shangó Valdés, inédita (Manuel Octavio Gómez, *¡Patakín! quiere decir ¡fábula!*, 1982)

HERRÁN, Jorge

El pecado de ser indio, inédita (Jesús Mesa García, “El pecado de ser indio”, 1976)

HIRIART, Hugo

Ámber, 1986 (Luis Estrada, *Ámber*, 1993)

HUDSON, Guillermo Enrique

Allá lejos y hace tiempo, 1918 (Ricardo Becher, *Allá lejos y hace tiempo*, 1969, inacabada; Manuel Antín, *Allá lejos y hace tiempo*, 1978)

IBARGÜENGOITIA, Jorge

Dos crímenes, 1979 (Roberto Sneider, *Dos crímenes*, 1995)

Estas ruinas que ves, 1974 (Julián Pastor, *Estas ruinas que ves*, 1978)

Las muertas (fragmento), 1977 (Krystallia Sakellariou, “Take Me to Acapulco”, 2011, cortometraje)

Maten al león, 1969 (José Estrada, *Maten al león*, 1977)

INCLÁN, Luis G.

Astucia, el jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la Rama, 1865 (Mario Hernández, *Astucia*, 1985)

INSAUSTI, Tito y Arnaldo Malfatti

Esposa último modelo, 1949 (Carlos Schlieper, *Esposa último modelo*, 1950)

ISAACS, Jorge

María, 1867 (Rafael Bermúdez Zatarain, *María*, 1918; Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro, *María*, 1922; Chango Ureta, *María*, 1938; Enrique Grau, “María”, 1966, cortometraje; Alfonso Castro Martínez, “María”, 1970, cortometraje; Tito Davison, *María*, 1972; Lisandro Duque Naranjo, *María*, 1991; Fernando Allende, *María*, 2010)

JIMÉNEZ, Edith

En un claroscuro de la luna, 1989 (Sergio Olhovich, *En un claroscuro de la luna*, 1999)

KOHAN, Martín

Ciencias morales, 2007 (Diego Lerman, *La mirada invisible*, 2010)

KON, Daniel

Los chicos de la guerra, 1983 (Bebe Kamin, *Los chicos de la guerra*, 1984)

KORDON, Bernardo

“El sordomudo”, 1966 (Mario David, *El ayudante*, 1971)

“Los ojos de Celina”, 1969 (Mario David, *El grito de Celina*, 1983)

“Romance en la puerta oeste de la ciudad”, 1969 (Gabriela David, “Romance en la puerta oeste de la ciudad”, 1979, cortometraje)

Domingo en el río, 1960 y “Fuimos a la ciudad”, 1969 (Sergio Renán, *Tacos altos*, 1985)

Vencedores y vencidos, 1985 (Mario David, *Con la misma bronca*, 1987, inconclusa)

KREMER, Harold

“El amor de Milena”, 1985 (Fernando Laverde, “El amor de Milena”, 1985, cortometraje)

LAFOURCADE, Enrique

Palomita blanca, 1971 (Raúl Ruiz, *Palomita blanca*, 1973)

LAISECA, Alberto

“Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo”, inédito (Mariano Cohn y Gastón Duprat, *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, 2011)

LANGSNER, Jacobo

El tobogán, 1970 (Alejandro Doria, *El tobogán*, 1971)

Esperando la carroza, 1974 (Alejandro Doria, *Esperando la carroza*, 1985)

Paternoster, 1972 (José Santiso, *Malayunta*, 1986)

Una margarita llamada Mercedes, 1984 (Carlos Galettini, *Besos en la frente*, 1996)

LARRETA, Antonio

Juan Palmieri, 1971 (Bento Pinto da Franca, *Juan Palmieri*, 1975)

Volavérunt, 1980 (Bigas Luna, *Volavérunt*, 1999)

LASTRA, Héctor

“En la recova” (Héctor Lastra), 1979; “Un hilo de oro” (Rodolfo Walsh), 1967; “El olvido” (Mario Benedetti), 1988 y “Falta una hora para la sesión” (Pedro Orgambide), 1965 (Osías Wilenski, *Dale nomás*, 1974)

LATINI, Cielo

Abzurdah, 2006 (Daniela Goggi, *Abzurdah*, 2015)

LATORRE, Mariano

Cuentos del Maule, 1912 (Miguel Frank, *Río abajo*, 1950)

LEHMANN, Marta

“La huida”, 1963 (Fernando Siro, *Necesito una madre*, 1966)

LEMEBEL, Pedro

“Blokos” (Marialy Rivas, “Blokos”, 2010, cortometraje)

LEÑERO, Vicente

El garabato, 1967 (Adolfo Martínez Solares y Adolfo Martínez Orzynski, *El garabato*, 2007)

Pueblo rechazado, 1969 (Francisco del Villar, *El monasterio de los buitres*, 1973)

Los albañiles, 1963 (Jorge Fons, *Los albañiles*, 1976)

LEÓN SÁNCHEZ, José

La isla de los hombres solos, 1963 (René Cardona, *La isla de los hombres solos*, 1974)

LEW, Reneé y Carlos De MARZI

Cuatro paredes y un techo, 1959 (Carlos Rinaldi, *El derecho a la felicidad*, 1968)

LEZAMA LIMA, José

Paradiso, 1966 (Tomás Piard, *El viajero inmóvil*, 2008)

LIENDO, Eduardo

Los platos del diablo, 1985 (Thaelman Urgelles, *Los platos del diablo*, 1993)

LIERA, Óscar

El jinete de la divina providencia, 1984 (Óscar Blancarte, *El jinete de la divina providencia*, 1987)

LILLO, Baldomero

Sub terra: cuadros mineros, 1904 (Marcelo Ferrari, *Sub-Terra*, 2003)

LLINÁS, Julio

“De eso no se habla”, 1993 (María Luisa Bemberg, *De eso no se habla*, 1993)

LÓPEZ, Andrés

El cartel de los sapos, 2008 (Carlos Moreno, *El cartel de los sapos*, 2012)

LÓPEZ MICHELSEN, Alfonso

Los elegidos (el manuscrito de B.K.), 1967 (Sergio Soloviev, *Los elegidos*, 1984)

MAIRAL, Pedro

Una noche con Sabrina Love, 1998 (Alejandro Agresti, *Una noche con Sabrina Love*, 2000)

MALCA, Óscar

Al final de la calle, 1993 (Felipe Degregori, *Ciudad de M*, 2000)

MALFATTI, Arnaldo y Nicolás de las LLANDERAS

Así es la vida, 1934 (Francisco Mugica, *Así es la vida*, 1939; Enrique Carreras, *Así es la vida*, 1977)

MANAUTA, Juan José

Las tierras blancas, 1956 (Hugo del Carril, *Las tierras blancas*, 1959)

MARECHAL, Leopoldo

Adán Buenosayres, 1948 (Juan Villegas, *Adán Buenosayres. La película*, 2016)

MÁRMOL LEÓN, Fermín

4 crímenes, 4 poderes, 1978 (Román Chalbaud, *Cangrejo*, 1982; Román Chalbaud, *Cangrejo II*, 1984)

MÁRQUEZ, José Ramón “Moncho”

La última rosa, 1980 (José Ramón “Moncho” Márquez, *La última rosa*, 1984)

“Los profesionales” (José Ramón “Moncho” Márquez, *Los profesionales*, 1978)

MARRAS, Sergio

Macías, ensayo general sobre el poder y la gloria, 1984 (Carlos Flores del Pino, *Macías, ensayo general sobre el poder y la gloria*, 1985)

MARTELLI, Juan Carlos

Los tigres de la memoria, 1973 (Carlos Galettini, *Los tigres de la memoria*, 1984)

MARTÍ, José

Diario de José Martí (De Cabo Haitiano a Dos Ríos), 1940 (José Massip, *Páginas del diario de José Martí*, 1972)

MARTÍN, David

Dama de noche, 1990 (Eva López Sánchez, *Dama de noche*, 1993)

MARTÍNEZ, Guillermo

Crímenes imperceptibles, 2003 (Álex de la Iglesia, *The Oxford Murders*, 2008)

MARTÍNEZ, Ibsen

La hora Texaco, 1982 (Eduardo Barberena, *La hora Texaco*, 1985)

MARTÍNEZ PAYVA, Claudio

Joven, viuda y estanciera, 1937 (Luis José Bayón Herrera, *Joven, viuda y estanciera*, 1941; Julio Saraceni, *Joven, viuda y estanciera*, 1970)

Ya tiene comisario el pueblo, 1932 (Eduardo Morera, *Ya tiene comisario el pueblo*, 1936; Enrique Carreras, *Ya tiene comisario el pueblo*, 1967)

MASETTO, Antonio Dal

Hay unos tipos abajo, 1998 (Rafael Filipelli, *Hay unos tipos abajo*, 1985)

Siempre es difícil volver a casa, 1985 (Jorge Polaco, *Siempre es difícil volver a casa*, 1992)

MASTRETTA, Ángeles

Arráncame la vida, 1985 (Roberto Sneider, *Arráncame la vida*, 2008)

MAURICIO, Julio

La valija, 1968 (Enrique Carreras, *La valija*, 1971)

MEDINA, Enrique

Las tumbas, 1972 (Javier Torre, *Las tumbas*, 1991)

Perros de la noche, 1978 (Teo Kofman, *Perros de la noche*, 1986)

MEDINA, Julio

San Cleto o El día que San Pedro le vendió a San Pedro, xxxx (Manuel Herrera, *No hay sábado sin sol*, 1979)

MEDINA REYES, Efraím

“Cinema Árbol”, 1996 (John Jairo Narváez, “Cinema Árbol”, 2005, cortometraje)

MEJÍA, Juan Diego

“La guardia dura”, 1985 (Víctor Gaviria, *La vieja guardia*, 1984, cortometraje)

MEJÍA VALLEJO, Manuel

“Espantapájaros”, 1975 (Manuel Mejía Vallejo, “Espantapájaros”, 1978, cortometraje)

“La muerte de Pedro Canales”, 1967 (Santiago Andrés Gómez, “La muerte de Pedro Canales”, 2003, cortometraje)

“Tiempo de sequía”, 1954 (Julio Luzardo, “Tiempo de sequía”, 1961, fragmento de *Tres cuentos colombianos*; Ana Sofía Colmenares H, “Tiempo de sequía”, 2005, cortometraje)

MÉNDEZ CARRASCO, Armando

Chicago chico, 1962 (Cristián Sánchez, *Tiempos malos*, 2008)

MENDOZA, Mario

Satanás, 2002 (Andrés Baiz, *Satanás*, 2007)

MENESES, Guillermo

El mestizo José Vargas, 1942 (Mario Handler, *Mestizo*, 1988)

MERCADER, Martha

¿*Solamente ella?*, 1975 (Lucas Demare, *Solamente ella*, 1975)

MÉRIDA, Gabriel

“Los que no vuelven”, 2003 (Raúl Pinto, “Los que no vuelven”, 2010, cortometraje)

MIGNOGNA, Eduardo

La fuga, 1999 (Eduardo Mignogna, *La fuga*, 2001)

La señal, 2002 (Ricardo Darín y Martín Hodara, *La señal*, 2007)

MILIÁN, José

Si vas a comer espera por Virgilio, 1997 (Tomás Piard, *Si vas a comer espera por Virgilio*, 2013)

MOLANO, Alfredo

“El arriero”, 1997 (Guillermo Calle, *El arriero*, 2009)

MOLINA, Mauricio

“Mantis religiosa”, 1996 (Jaime Escutia, “Mantis religiosa”, 1992, cortometraje)

MONTAÑA, Antonio

“El aire turbio” (Antonio Montaña), 1973; “Espuma y nada más” (Hernando Téllez), 1950 y “Cadáveres para el alba” (Roberto Burgos Cantor), 1966 (Dunav Kuzmanich, *El día de Las Mercedes*, 1985)

MONTEJO, Eugenio

“La tierra giró para acercarnos”, 1986 (Eliseo Subiela, *Últimas imágenes del naufragio*, 1990)

MONTEMAYOR, Carlos

Las armas del alba, 2003 (José Luis Urquieta, *Las armas del alba*, 2013)

MONTERO, Reinaldo

Música de cámara, 2004 (Jorge Perugorria y Vladimir Cruz, *Afinidades*, 2010)

MONTOYA, Orlando

“Los abusadores”, 2007 (José Eugenio Montoya, *Los abusadores*, 2011)

MOOCK, Armando

Del brazo y por la calle, 1939 (Juan Bustillo Oro, *Del brazo y por la calle*, 1956; Enrique Carreras, *Del brazo y por la calle*, 1966)

MORANTE, Pedro María

El cabito, 1909 (Daniel Oropeza, *El cabito*, 1978)

MORENO, Marvel

“Oriane, tía Oriane”, 1975 (Fina Torres, *Oriana*, 1985)

MORENO FRAGINALS, Manuel

El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar, 1978 (Tomás Gutiérrez Alea, *La última cena*, 1976)

MUJICA LÁINEZ, Manuel

Bomarzo, 1962 (Jerry Brignone, *Bomarzo 2007*, 2007)

“El hambre”, “La pulsera de cascabeles” y “El salón dorado”, 1950 (Alberto Fischerman – segmento “El hambre”, Ricardo Wullicher – “La pulsera de cascabeles” y Oscar Barney Finn – segmento “El salón dorado”, *De la misteriosa Buenos Aires*, 1981)

MULET, Sergio

Tiro de gracia, 1969 (Ricardo Becher, *Tiro de gracia*, 1969)

MUTIS, Álvaro

“El último rostro”, 1978 (Francisco Norden, *Hoy conocí a Bolívar*, 1981)

“La mansión de Araucaima”, 1973 (Carlos Mayolo, *La mansión de Araucaima*, 1986)

Illona llega con la lluvia, 1987 (Sergio Cabrera, *Illona llega con la lluvia*, 1996)

NAVAJAS, Esteban

La agonía del difundo, 1976 (Dunav Kuzmanich, *La agonía del difundo*, 1981)

NEUMAN, Elías

El patrón: radiografía de un crimen, 1988 (Sebastián Schindel, *El patrón: radiografía de un crimen*, 2014)

NIÑO, Jairo Aníbal

El monte calvo, 1966 (Gustavo Nieto Roa, *El monte calvo*, 1976)

NISSAN, Rosa

Novia que te vea, 1992 (Guita Schyfter, *Novia que te vea*, 1993)

NOGUERA, Carlos

Juegos bajo la luna, 1994 (Mauricio Walerstein, *Juegos bajo la luna*, 2000)

NÚÑEZ, Enrique Bernardo

Cubagua, 1931 (Michel New, *Cubagua*, 1986)

NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvar

Naufragios, 1542 (Nicolás Echevarría, *Cabeza de Vaca*, 1991)

NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN, Francisco

Cautiverio feliz, 1673 (Cristián Sánchez G., *Cautiverio feliz*, 1998)

OBLIGADO, Rafael

Santos Vega, 1885 (Carlos de Paoli, *Santos Vega*, 1917; Leopoldo Torres Ríos, *Santos Vega vuelve*, 1947; Carlos Borcosque, *Santos Vega*, 1971)

OCAMPO, Silvina

“Anillo de humo”, 1961 (Alejandro Maci, *Anillo de humo*, 2002)

“El impostor”, 1948 (Alejandro Maci, *El impostor*, 1997)

“El vestido de terciopelo”, 1959 (Lilián Hebe Morello, *El vestido de terciopelo* (TV), 2001)

“La casa de azúcar”, 1959 (Carlos Hugo Christensen, *A casa de açúcar*, 1996, inacabada) *Cornelia frente al espejo*, 1988 (Daniel Rosenfeld, *Cornelia frente al espejo*, 2012)

ONETTI, Juan Carlos

“El infierno tan temido”, 1957 (Raúl de la Torre, *El infierno tan temido*, 1980)

El astillero, 1961 (David Lipszyc, *El astillero*, 2000)

La cara de la desgracia, 1960 (Pedro Stocki, *La suerte está echada*, 1989)

ORGAMBIDE, Pedro

“Falta una hora para la sesión” (Pedro Orgambide), 1965; “En la recova” (Héctor Lastra), 1979; “Un hilo de oro” (Rodolfo Walsh), 1967 y “El olvido” (Mario Benedetti), 1988 (Osías Wilenski, *Dale nomás*, 1974)

ORTEGA, Rutilio

Crónicas del Saladillo, 1985 (Augusto Pradelli, *Joligud*, 1990)

OSORIO LIZARAZO, José Antonio

El hombre bajo la tierra, 1944 (Santiago García, *Bajo la tierra*, 1968)

Préstame tu marido, 1963 (Julio Luzardo, *El hombre bajo la tierra*, 1973)

OTERO SILVA, Miguel

Cuando quiero llorar no lloro, 1970 (Mauricio Walerstein, *Cuando quiero llorar no lloro*, 1973)

Fiebre, 1939 (Juan Santana, *Fiebre*, 1976)

OYOLA, Leonardo

Kryptonita, 2011 (Nicanor Loreti, *Kryptonita*, 2015)

PACHECO, José Emilio

Las batallas en el desierto, 1981 (Alberto Isaac, *Mariana, Mariana*, 1986)

PADURA, Leonardo

La novela de mi vida, 2002 (Laurent Cantet, *Regreso a Ítaca*, 2013)

Vientos de Cuaresma, 1994 (Félix Viscarret, *Vientos de La Habana*, 2016)

PAREDES, Pablo

Las analfabetas, 2010 (Moisés Sepúlveda, *Las analfabetas*, 2013)

PARRA, Ángel

Violeta se fue a los cielos, 2006 (Andrés Wood, *Violeta se fue a los cielos*, 2011)

PARRA, Eduardo Antonio

“La vida real”, 1999 (José Luis Solís, “Los amorosos”, 2006, cortometraje)

PARRA, Teresa de la

Ifigenia, 1924 (Iván Feo, *Ifigenia*, 1987)

PARRA SANDOVAL, Roberto

El desquite, 1995 (Andrés Wood, *El desquite*, 1999)

PASCAL, León

“El dealer”, 2000 (Beltrán García, “El dealer”, 2000, cortometraje)

PASZKOWSKI, Diego

Tesis sobre un homicidio, 1998 (Hernán Goldfrid, *Tesis sobre un homicidio*, 2013)

PAULS, Alan

El pasado, 2003 (Héctor Babenco, *El pasado*, 2007)

PAVLOVSKY, Eduardo

Potestad, 1987 (Luis César D'Angiolillo, *Potestad*, 2001)

Rojos globos rojos, 1994 (Fernando Solanas, *La nube*, 1998)

PAYRÓ, Roberto Jorge

El casamiento de Laucha, 1906 (Enrique Dawi, *El casamiento de Laucha*, 1977)

PAZ, Marcela

Diario secreto de Papelucho y el marciano, 1968 (Alejandro Rojas Tellez, *Papelucho y el marciano*, 2007)

PAZ, Octavio

Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, 1982 (María Luisa Bemberg, *Yo, la peor de todas*, 1990)

PAZ, Senel

El lobo, el bosque y el hombre nuevo, 1991 (Tomás Gutiérrez Alea, *Fresa y chocolate*, 1994)

Un rey en el jardín, 1983 (Rebeca Chávez, *La fidelidad*, 1992)

PELAY, Ivo

¡Qué noche de casamiento!, 1951 (Enrique Carreras, *¡Qué noche de casamiento!*, 1953; Julio Porter, *¡Qué noche de casamiento!*, 1969)

PEREIRA, Miguel

“Los humildes”, 1967 (Miguel Pereira, *La última siembra*, 1991)

PERINA, Emilio (seudónimo de Moisés KONSTANTINOVSKY)

La Mary, 1974 (Daniel Tinayre, *La Mary*, 1974)

PIANOLA, Betto

La noche de la basura, 1977 (Tito Rojas, *Noche de machos*, 1986)

PICÓN, Román Leonardo

“El enterrador de cuentos”, 1978 (Victor Cuchí, *El enterrador de cuentos*, 1978)

PIGLIA, Ricardo

Plata quemada, 1997 (Marcelo Piñeyro, *Plata quemada*, 2000)

PINZÓN, Germán

El terremoto, 1966 (Leopoldo Pinzón, *Pisingaña*, 1985)

“La Sincalzones”, 1957 (Dunav Kuzmanich, *Esta noche de frío*, 1975)

PIÑEIRO, Claudia

Betibú, 2011 (Miguel Cohan, *Betibú*, 2014)

Las viudas de los jueves, 2005 (Marcelo Piñeyro, *Las viudas de los jueves*, 2009)

PIÑERA, Virgilio

Aire frío, 1959 (Mirta González Perera y Ricardo Miguel, *Aire frío*, 1999)

PISANO, Isabel

Yo, puta, 2001 (María Lidón, *Yo, puta*, 2004)

PITOL, Sergio de

La vida conyugal, 1991 (Carlos Carrera, *La vida conyugal*, 1993)

PLÁ, Roger

Paño verde, 1955 (Mario David, *Paño verde*, 1973)

POCATERRA, José Rafael

“De cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús”, 1922 (Silvia Manrique, *Panchito Mandefuá*, 1985)

POLIMENI, Carlos

Luca, un ciego guiando a los ciegos, 1993 (Jorge Coscia, *Luca vive*, 2002)

POLETTI, Syria

Gente conmigo, 1961 (Jorge Darnell, *Gente conmigo*, 1967)

PONIATOWSKA, Elena

“De noche vienes”, 1979 (Jaime Humberto Hermosillo, *De noche vienes*, *Esmeralda*, 1997)

Gaby Brimmer, 1979 (Luis Mandoki, *Gaby: A True Story*, 1987)

PORTALES, Javier

La sartén por el mango (Manuel Antín, *La sartén por el mango*, 1972)

PORTER, Julio

Ritmo, amor y primavera (Enrique Carreras, *Ritmo, amor y primavera*, 1981)

PRADO, Pedro

Alsino, 1920 (Miguel Littín, *Alsino y el cóndor*, 1982)

PRIETO, Jenaro

El socio, 1928 (Claude Autant-Lara, *The Mysterious Mr. Davis*, 1939; Roberto Roberti, *Il socio invisibile*, 1939; Roberto Gavaldón, *El socio*, 1946; Pío Ballesteros, *Consultaré a Mister Brown*, 1946; René Gainville, *L'associé*, 1979; Donald Petrie, *The Associate*, 1996)

PRONCET, Víctor

“Los traidores” (Raymundo Gleyzer, *Los traidores*, 1973)

PUENZO, Lucía

El niño pez, 2004 (Lucía Puenzo, *El niño pez*, 2009)

Wakolda, 2010 (Lucía Puenzo, *Wakolda*, 2013)

PUIG, Manuel

Boquitas pintadas, 1969 (Leopoldo Torre Nilson, *Boquitas pintadas*, 1974)

El beso de la mujer araña, 1976 (Héctor Babenco, *Kiss of the Spider Woman*, 1985)

Pubis angelical, 1979 (Raúl de la Torre, *Pubis angelical*, 1982)

QUEBLEEN, Rodolfo

Allende, la muerte de un presidente, 2006 (Fernando Valenzuela Quinteros, *1973 revoluciones por minuto*, 2008)

QUINTERO, Ednodio

Rosa de los vientos, 1975 (Michael New, *Rosa de los vientos*, 1979)

QUINTERO, Héctor

Contigo pan y cebolla, 1964 (Juan Carlos Cremata Malberti, *Contigo pan y cebolla*, 2014)

El premio flaco, 1966 (Juan Carlos Cremata Malberti, *El premio flaco*, 2009)

QUIROGA, Horacio

“El espectro”, 1924 (Paulo Sérgio De Almeida, *Inesquecível*, 2007)

“El hijo”, 1935 (Julio Wissar, “El hijo”, 2005, cortometraje; Adrian Vallarino, “The Son”, 2007, cortometraje)

“El hombre muerto”, 1926 (Julián Goyoaga y Germán Tejeira, “El hombre muerto”, 2009, cortometraje)

“La gallina degollada”, 1917 (Manuel Faillace, *La maldición de los idiotas*, 2003; Raúl Cerezo, *Escarnio*, 2004; Paulo Pécora, “La gallina degollada”, 2011, cortometraje)

“Nuestro primer cigarro”, 1917 (Pablo Trapero, “Mocoso malcriado”, 1993, cortometraje)

Cuentos de amor de locura y de muerte, 1917 (Nemesio Juárez, *Historias de amor, de locura y de muerte*, 1996)

Cuentos de la selva, 1918 (Norman Ruiz y Liliana Romero, *Cuentos de la selva*, 2009)

QUIROZ, Fernando

Esto huele mal, 2006 (Jorge Alí Triana, *Esto huele mal*, 2007)

RADRIGÁN, Juan

Hechos consumados, 1981 (Luis Vera, *Hechos consumados*, 1985)

La felicidad de los García, 1962 (Claudio Di Girólamo, *El 18 de los García*, 1983)

Las brutas, 1980 (Sebastián Sepúlveda, *Las niñas Quispe*, 2013)

RAMOS, Fortunato

Costumbres, poemas y regionalismos, 1985 (Miguel Pereira, *Verónico Cruz: La deuda interna*, 1988)

RAMÍREZ, Armando

Chin Chin el teporocho, 1971 (Gabriel Retes, *Chin Chin el teporocho*, 1975)

Noche de califas, 1982 (José Luis García Agraz, *Noche de califas*, 1985)

RAMÍREZ HEREDIA, Rafael

La mara, 2004 (Luis Mandoki, *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, 2012)

RECACOECHEA, Juan de

American Visa, 1994 (Juan Carlos Valdivia, *American Visa*, 2005)

REGUERA SAUMELL, Manuel

Recuerdos de Tulipa, 1961 (Manuel Octavio Gómez, *Tulipa*, 1967)

REJTMAN, Martín

“Rapado”, 1992 (Martín Rejtman, *Rapado*, 1992)

RESTREPO, Elkin

“Leida”, 1991 (Jorge Valencia, “Leida”, 2004, cortometraje)

REVUELTAS, José

El apando, 1969 (Felipe Cazals, *El apando*, 1975)

“Resurrección sin vida, 1965 (Mítl Valdez, *Los vuelcos del corazón*, 1994)

REYES HEROLES, Federico

Canon, 2006 (Mauricio Walerstein, *Canon – fidelidad al límite*, 2014)

RIBEYRO, Julio Ramón

“Los gallinazos sin plumas”, 1955 (Francisco Lombardi, *Caídos del cielo*, 1990)

RIVAS, Humberto y Jorge POLACO

La dama regresa (Jorge Polaco, *La dama regresa*, 1996)

ROA BASTOS, Augusto

“Encuentro con el traidor”, 1959 (Manuel Antín, *Castigo al traidor*, 1966)

ROBLEDO ORTIZ, Jorge

“La casa de los abuelos”, 1961 (Lizardo Díaz, “La casa de los abuelos”, 1975, cortometraje)

ROBLES GODOY, Armando

“En la selva no hay estrellas”, 1967 (Armando Robles Godoy, *En la selva no hay estrellas*, 1968)

ROCAGLIOLO, Santiago

Pudor, 2005 (Tristán Ulloa, *Pudor*, 2007)

RODRIGUÉ, Emilio

Heroína, 1969 (Raúl de la Torre, *Heroína*, 1972)

RODRÍGUEZ, Alberto (hijo)

Matar la tierra, 1952 (Tito de Francisco, *Matar la tierra*, 1987, inédita)

RODRÍGUEZ, Juan José

Asesinato en la lavandería china, 1996 (Eduardo Rossoff, *Reencarnación: una historia de amor*, 2013)

RODRÍGUEZ, Marco Tulio

“Los municipios olvidados” (serie periodística), 1970 (Luis Alfredo Sánchez, “El oro es triste”, 1972, cortometraje)

RODRÍGUEZ SARAIVA, Patricia

De piel de víbora, 1998 (Marcela Fernández Violante, *Acosada*, 2001)

ROJAS, Diego

¿Quién mató a Mariano Ferreyra?, 2011 (Alejandro Rath y Julián Morcillo, *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?*, 2013)

ROJAS, Ricardo

El santo de la espada, 1933 (Leopoldo Torre Nilsson, *El santo de la espada*, 1970)

ROJAS GONZÁLEZ, Francisco

El diosero, 1952 (Benito Alazraki, *Raíces*, 1955; Luis Mandoki y Alejandro Talavera, *Mundo mágico*, 1983)

ROJAS SEPÚLVEDA, Manuel

“Pancho Rojas”, 1968? (Pablo Vial, *Cuando se espera el sueño*, 2013)

“Un ladrón y su mujer”, 1926? (Rodrigo Sepúlveda, *Un ladrón y su mujer*, 2001)

ROLÓN, Gabriel

Los padecientes, 2010 (Nicolás Tuozzo, *Los padecientes*, 2017)

ROMERO, José Rubén

La vida inútil de Pito Pérez, 1938 (Miguel Contreras Torres, *La vida inútil de Pito Pérez*, 1944; Alfonso Patiño Gómez, *La vida inútil de Pito Pérez*, 1948; Juan Bustillo Oro, *La vida inútil de Pito Pérez*, 1957; Roberto Gavaldón, *La vida inútil de Pito Pérez*, 1970)

ROMERO, Manuel

La muchachada de a bordo, 1930 (Manuel Romero, *La muchachada de a bordo*, 1936; Enrique Cahen Salaberry, *La muchachada de a bordo*, 1967)

Los muchachos de antes no usaban gomina, 1926 (Manuel Romero, *Los muchachos de antes no usaban gomina*, 1937; Enrique Carreras, *Los muchachos de antes no usaban gomina*, 1969)

ROMERO, Mariela

El vendedor, 1981 (Philippe Toledano, *Bésame mucho*, 1994)

RUIZ GÓMEZ, Darío

“Para que no se olvide su nombre”, 1966 (Alberto Giraldo, “Para que no se olvide su nombre”, 1978, cortometraje)

RULFO, Juan

“Anacleto Morones” y “Días de derrumbe”, 1953 (Alberto Isaac, *El rincón de las vírgenes*, 1973)

“Diles que no me maten”, 1953 (Antulio Jiménez Pons, “Diles que no me maten”, 1973, cortometraje; Freddy Siso, *Diles que no me maten*, 1985)

“Diles que no me maten”, 1953, “Talpa”, 1953 y *Pedro Páramo* (fragmento), 1955, (Mitríldez, *Los confines*, 1988)

“El hombre”, 1953 (José Luis Serrato, “El hombre”, 1978, cortometraje)

“La cuesta de las comadres”, 1953 (Óscar Menéndez, “La cuesta de las comadres”, 1991, cortometraje)

“La herencia de Matilde Arcángel”, 1953 (Rafael Corkidi, *Rulfo aeternum*, 1992)

“Luvina”, 1953 (Lucinda Martínez, “Luvina”, 1991, cortometraje)

“Los girasoles”, 1986 (Jaime Ruiz Ibáñez, “Agonía”, 1991, cortometraje)
 “No oyes ladrar los perros”, 1953 (François Reichenbach, *¿No oyes ladrar los perros?*, 1975)
 “Paso del Norte”, 1953, “Un pedazo de noche”, 1978 y “Cleotilde”, 1980 (Roberto Rochín Naya, *Purgatorio*, 2008)
 “Talpa”, 1953 (Alfredo B. Crevenna, *Talpa*, 1956; Gastón T. Melo, “Talpa”, 1982, cortometraje)
 “Un pedazo de noche”, 1978 (Luis Manuel Serrano, “Un pedazo de noche”, 1991, cortometraje)
El gallo de oro, 1958 (Roberto Gavaldón, *El gallo de oro*, 1964; Arturo Ripstein, *El imperio de la fortuna*, 1986)
Pedro Páramo, 1955 (Carlos Velo, *Pedro Páramo*, 1967; José Bolaños, *Pedro Páramo – El hombre de la media luna*, 1976, Salvador Sánchez, *Pedro Páramo*, 1981)

RUVALCABA, Eusebio

Un hilito de sangre, 1991 (Erwin Neumaier, *Un hilito de sangre*, 1995)

SAAVEDRA, Óscar

“De cara y cruz”, 2003 (Juan Pablo Galeano Yunda, “Cara y cruz”, 2008, cortometraje)

SÁBATO, Ernesto

Antes del fin, 1998 (Nahuel de la Calle, “Antes del fin”, 2004, cortometraje)
El túnel, 1948 (León Klimovsky. *El túnel*, 1952; José Luis Cuerda, *El túnel*, 1977; Antonio Drove, *El túnel*, 1987)
Sobre héroes y tumbas (tercera parte: “Informe sobre ciegos”), 1962 (Mario Sábato, *El poder de las tinieblas*, 1979)

SACCOMANNO, Guillermo

Bajo Bandera, 1991 (Juan José Jusid, *Bajo Bandera*, 1997)

SACHERI, Eduardo

La pregunta de tus ojos, 2005 (Juan José Campanella, *El secreto de sus ojos*, 2009; Billy Ray, *The Secret in Their Eyes*, 2015)
Papeles en el viento, 2011 (Juan Taratuto, *Papeles en el viento*, 2014)

SADA, Daniel

Luces artificiales, 2002 (Marcel Sisniega, *El guapo*, 2007)
Una de dos, 1994 (Marcel Sisniega, *Una de dos*, 2002)

SÁENZ, Dalmiro

Hip Hip Ufa, 1967 (Rodolfo Kuhn, *Ufa con el sexo*, 1968, estrenada 2007; Emilio Vieyra, *Tómame*, 1992)
La patria equivocada, 1991 (Carlos Galettini, *La patria equivocada*, 2010)
Las boludas, 1988 (Víctor Dinenzon, *Las boludas*, 1993)

SAER, Juan José

“El taximetrista”, 1965 (Sergio Renán, *Tres corazones*, 2007)
 “Palo y hueso”, 1965 (Nicolás Sarquís, *Palo y hueso*, 1968)
Cicatrices, 1969 (Patricio Coll, *Cicatrices*, 2000)
El limonero real, 1974 (Gustavo Fontán, *El limonero real*, 2016)

Nadie nada nunca, 1980 (Raúl Beceyro, *Nadie nada nunca*, 1988)

SÁEZ, Guillermo

“Los testigos”, inédito (Charles Elsesser, *Los testigos*, 1971)

SALCEDO RAMOS, Alberto

“El gol que costó un muerto” (crónica), 1999 (Víctor Gaviria, “El gol que costó un muerto”, 2000, cortometraje)

SAMOILOVICH, Daniel

Poema (Rafael Filippelli, “El río”, 1993, cortometraje)

SÁNCHEZ JULIAO, David

“El pargo rojo”, 2000 (Ernesto McCausland, “El pargo rojo”, 2007, cortometraje)

“El último pasajero”, 2006 (Ernesto McCausland, “Luz de enero”, 2010, cortometraje)

“¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?”, 1974 (Dunav Kuzmanich, “¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?”, 1975, cortometraje; Raffael Loaiza Sánchez, “¿Por qué me llevas al hospital en canoa?”, 2005, cortometraje)

SANTANA, Rodolfo

Con los fusibles volados, 1984 (Oscar Lucien, *Un sueño en el abismo*, 1991)

Fin de Round, 1977 (Olegario Barrera, *Fin de Round*, 1992)

La empresa perdona un momento de locura, 1975 (Mauricio Walerstein, *La empresa perdona un momento de locura*, 1978)

Los criminales, 1969 (Clemente de la Cerda, *Los criminales*, 1982)

SANTANDER, Gustavo

Soy un delincuente, 1974 (Clemente de la Cerda, *Soy un delincuente*, 1976; Clemente de la Cerda, *Reincidente (Soy un delincuente parte II)*, 1977)

SANTIS, Pablo de

“Correo nocturno”, 1995 (Amparo González Aguilar, “Correo nocturno”, 2008, cortometraje)

El inventor de juegos, 2003 (Juan Pablo Buscarini, *El inventor de juegos*, 2014)

SANTULLO, Laura

“La zona”, 2004 (Rodrigo Plá, *La zona*, 2007)

SANZ PALACIOS, Constanza

Poemas varios (Bibiana Lehmann, “Promesa”, 2001, cortometraje)

SARLO, Beatriz

La máquina cultural (capítulo “La noche de las cámaras despiertas”), 1998 (Hernán Andrade y Víctor Cruz, *La noche de las cámaras despiertas*, 2002)

SARMIENTO, Domingo Faustino

Facundo o Civilización y Barbarie, 1845 (Miguel Paulino Tato, *Facundo, el tigre de los llanos*, 1952)

SASÍA, Jorge

Cómo aman los chilenos, 1982 (Alejo Álvarez, *Cómo aman los chilenos*, 1984)

SASTURAIN, Juan

Zenitram, 1996 (Luis Barone, *Zenitram*, 2009)

SBARRA, José

Marc, la sucia rata, 1991 (Leonardo Fabio Calderón, *Marc, la sucia rata*, 2003)

Plástico cruel, 1992 (Daniel Ritto, *Plástico cruel*, 2004)

SCHOKLENDER, Pablo y Emilio PETCOFF

Yo, Pablo Schoklender, 1982 (Fernando Ayala, *Pasajeros de una pesadilla*, 1984)

SCHWEBLIN, Samanta

“La pesada valija de Benavides”, 2002 (Laura Casabé, *La valija de Benavidez*, 2016)

SEFCHOVICH, Sara

Demasiado amor, 1990 (Ernesto Rimoch, *Demasiado amor*, 2002)

SEOANE, María y Héctor RUIZ NÚÑEZ

La noche de los lápices, 1986 (Héctor Olivera, *La noche de los lápices*, 1986)

SEPÚLVEDA, Irma Sabina

“La nuera de don Filemón”, 1969 (Gabriel Guzmán, “La nuera de don Filemón”, 2010, cortometraje)

SEPÚLVEDA, Jesús

Hotel Marconi, 1998 (Juan Carlos Mege y Camilo Echegoyen, *Hotel Marconi*, 2009)

SEPÚLVEDA, Luis

Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar, 1996 (Enzo D’Alo, *La gabbianella e il gatto*, 1998)

Un viejo que leía novelas de amor, 1989 (Rolf De Heer, *The Old Man Who Read Love Stories*, 2001)

SERRANO, Marcela

Antigua vida mía, 1995 (Héctor Olivera, *Antigua vida mía*, 2001)

SHUA, Ana María

Los amores de Laurita, 1984 (Antonio Ottone, *Los amores de Laurita*, 1986)

SICILIA, Javier

A través del silencio, 2002 (Marcel Sisniega Campbell, *A través del silencio*, 2010)

SIERRA, Dante

La cigarra no es un bicho, 1962 (Fernando Siro, *La nueva cigarra*, 1977)

SIEVEKING, Alejandro

La remolienda, 1965 (Joaquín Eyzaguirre, *Casa de remolienda*, 2007)

Tres tristes tigres, 1967 (Raúl Ruiz, *Tres tristes tigres*, 1968)

SISNIEGA CAMPBELL, Marcel

Eliseo Zapata (Carlos Carrera, *Un embrujo*, 1998)

SKÁRMETA, Antonio

“El ciclista de San Cristóbal”, 1973 (Peter Lilienthal, *Der Radfahrer von San Cristóbal*, 1988)

“La composición” (Olegario Barrera, *Pequeña revancha*, 1984)

Ardiente paciencia, 1985 (Antonio Skármeta, *Ardiente paciencia*, 1983; Michael Radford, *Il postino*, 1994)

El baile de la Victoria, 2003 (Fernando Trueba, *El baile de la Victoria*, 2009)

El plebiscito, inédito (Pablo Larraín, *NO*, 2012)

La insurrección, 1982 (Peter Lilienthal, *Der Aufstand*, 1980)

SOCORRO, Milagros

“Sangre en la boca”, 1996 (Hernán Belón, *Sangre en la boca*, 2015)

SOLAR, Hernán de

“La noche de enfrente”, “Pata de Palo” y “Rododendro”, 1952 (Raúl Ruiz, *La noche de enfrente*, 2012)

SOLER PUIG, José

Bertillón 166, 2007 (Rebeca Chávez, *Ciudad en rojo*, 2009)

SORIANO, Osvaldo

Cuarteles de invierno, 1982 (Lautaro Murúa, *Cuarteles de invierno*, 1984; Peter Lilienthal, *Das Autogramm*, 1984)

No habrá más penas ni olvido, 1974 (Héctor Olivera, *No habrá más penas ni olvido*, 1983)

Una sombra muy pronto serás, 1990 (Héctor Olivera, *Una sombra muy pronto serás*, 1994)

SOSA, Freddy

Vicenzino Guerrero, inédita (Alberto Arvelo, *Una casa con vista al mar*, 2001)

SPOTA, Luis

Lo de antes, 1968 (Arturo Ripstein, *Cadena perpetua*, 1978)

STUARDO, Óscar

Pirómanos, 1983 (Ricardo Carrasco, “Pirómanos”, 2003, cortometraje)

SUÁREZ Y ROMERO, Anselmo

Francisco, 1838 (Sergio Giral, *El otro Francisco*, 1974)

TAIBO II, Paco Ignacio

Cosa fácil, 1977 (Alfredo Gurrola, *Cosa fácil*, 1982)

Días de combate, 1976 (Alfredo Gurrola, *Días de combate*, 1982; Carlos García Agraz, *Días de combate*, 1994)

“Mariachis muertos sonrientes”, 1994 (Rodrigo García Saíz, “Ciudad que se escapa”, 1998, cortometraje)

TALESNIK, Ricardo,

Cien veces no debo, 1970 (Alejandro Doria, *Cien veces no debo*, 1990)

La fiaca, 1967 (Fernando Ayala, *La fiaca*, 1969; Enrique Cahen Salaberry, *Yo también tengo fiaca*, 1978)

Los japoneses no esperan, 1973 (Rogelio A. González, *Los japoneses no esperan*, 1978)

TAMBURRINI, Claudio

Pase libre: la fuga de Mansión Seré, 2001 (Israel Adrián Caetano, *Crónica de una fuga*, 2005)

TARRE, Marcos

Colt comando 5.56, 1983 (César Bolívar, *Colt comando 5.56*, 1987)

TÉLLEZ, Hernando

“Debajo de las estrellas”, 1950 (Juan José Vejarano, “Debajo de las estrellas”, 1986, cortometraje)

“Espuma y nada más” (Hernando Téllez), 1950; “El aire turbio” (Antonio Montaña), 1973 y “Cadáveres para el alba” (Roberto Burgos Cantor), 1966 (Dunav Kuzmanich, *El día de Las Mercedes*, 1985;

“Espuma y nada más”, 1950 (Carl West, “La mejor de mis navajas”, 1986, cortometraje; Ana Ortegón y Germán Jiménez, “Mientras corta”, 2008, cortometraje)

“Sangre en los jazmines”, 1950 (Rittner Bedoya, “Sangre en los jazmines”, 1972)

TÉLLEZ, Pedro Claver

La sargento Matacho, inédita (William González Zafra, *La sargento Matacho*, 2015)

TIMERMAN, Jacobo

Preso sin nombre, celda sin número, 1981 (Linda Yellen, *Jacobo Timerman: Prisoner Without a Name, Cell Without a Number*, 1983)

TIZÓN, Héctor

El hombre que llegó a un pueblo, 1988 (Miguel Pereira, *El destino*, 2006)

TIZZIANI, Rubén

Noches sin lunas ni soles, 1975 (José Martínez Suárez, *Noches sin lunas ni soles*, 1984)

TORRE, Miguel

El crimen del siglo, 2006 (Andrés Baiz, *Roa*, 2013)

TORRE, Pablo

El amante de las películas mudas, 1988 (Pablo Torre, *El amante de las películas mudas*, 1994)

La ensoñación del biógrafo, 1999 (Pablo Torre, *La mirada de Clara*, 2007)

TORRE NILSSON, Leopoldo

El derrotado, 1964 (Javier Torre, *El derrotado*, 2010)

TRUQUE, Carlos Arturo

“El día que terminó el verano”, 1973 (Mario Mitrotti, “El día que terminó el verano”, 1987, cortometraje)

UMPI, Dani

Miss Tacuarembó, 2004 (Martín Sastre, *Miss Tacuarembó*, 2010)

URIBE, Álvaro

Expediente del atentado, 2007 (Jorge Fons, *El atentado*, 2010)

URIBE CORREA, Conrado

“El payaso de Argelia”, 2003 (Juan Guillermo Arredondo, “Resorte”, 2010, cortometraje)

USLAR PIETRI, Arturo

“La pluma del arcángel”, 1980 (Luis Manzo, *La pluma del arcángel*, 2002)

VALDÉS, Javier

Asesino en serio, 2000 (Antonio Urrutia, *Asesino en serio*, 2002)

VALDEZ, Pedro Antonio

Carnaval de Sodoma, 2002 (Arturo Ripstein, *El carnaval de Sodoma*, 2006)

VALLEJO, César

“Traspié entre dos estrellas”, 1937 (Roy Andersson, *Canciones del segundo piso*, 2000)

VALLEJO, Fernando

La virgen de los sicarios, 1994 (Barbet Schroeder, *La virgen de los sicarios*, 2000)

VALVERDE, Umberto

“La dura” (fragmento de *Quitate de la vía, Perico*), 2001 (Antonio Dorado, *Amores peligrosos*, 2013)

“Un faul para el pibe”, 1972 (Carlos Mayolo, “Rodillanegra”, 1976, cortometraje)

VANASCO, Alberto

Para ellos la eternidad, 1957 (Alfredo Mathé, *Todo sol es amargo*, 1966)

VARELA, José Luis

“Un día de fútbol” (Jorge Echeverri, *La pena máxima*, 2001)

VARGAS LLOSA, Mario

“Día de domingo”, 1959 (Luis Llosa, *Día de domingo*, 1970)

La ciudad y los perros, 1962 (Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, 1975; Francisco J. Lombardi, *La ciudad y los perros*, 1985; Sebastián Alarcón, *Yaguar*, 1986)

La fiesta del Chivo, 2000 (Luis Llosa, *La fiesta del Chivo*, 2005)

La tía Julia y el escribidor, 1977 (Jon Amiel, *Tune in Tomorrow...*, 1990)

Los cachorros, 1967 (Jorge Fons, *Los cachorros*, 1973)

Pantaleón y las visitadoras, 1973 (José María Gutiérrez Santos y Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*, 1975; Francisco J. Lombardi, *Pantaleón y las visitadoras*, 1999)

VARGAS OSORIO, Tomás

“Santander está allí... abajo” (crónica), 1944 (Julio Nieto Bernal, “Santander está allí... abajo”, 1979, cortometraje)

“Tempestad”, 1944 (Julio Nieto Bernal, “La tempestad”, 1980, cortometraje)

VARGAS VILA, José María

Aura o las violetas, 1889 (Vicenzo di Doménico y Pedro Moreno Garzón, *Aura o las violetas*, 1924; Gustavo Nieto Roa, *Aura o las violetas*, 1973)

VÁZQUEZ RIAL, Horacio

Frontera sur, 1994 (Gerald Guerrero, *América mía*, 1998)

VERBITSKY, Bernardo

Calles de Tango, 1953 (Hugo del Carril, *Una cita con la vida*, 1958)

VERDUGO, Patricia

Salvador Allende. Cómo la Casa Blanca provocó su muerte, 2003 (Diego Marín Verdugo, *EEUU vs. Allende*, 2008)

VIALE, Oscar

Chumbale, 1971 (Carlos Orgambide, *Chumbale*, 1968, inacabada; Aníbal Di Salvo, *Chumbale*, 2001)

Convivencia, 1979 (Carlos Galettini, *Convivencia*, 1994)

VIERCI, Pablo

99% asesinado, 2004 (Esteban Schroeder, *Matar a todos*, 2007)

VILLALÓN, Gabriel

“El tesoro de los caracoles” (Cristián Jiménez, “El tesoro de los caracoles”, 2004)

VILLAVERDE, Cirilo

Cecilia Valdés o la loma del Ángel, 1882 (Humberto Solás, *Cecilia*, 1982)

WALSH, María Elena

Manuelita ¿dónde vas?, 1997 (Manuel García Ferré, *Manuelita*, 1999)

WALSH, Rodolfo

“Asesinato a distancia”, 1953 (Santiago Carlos Oves, *Asesinato a distancia*, 1998)

“Carta abierta a la Junta Militar” 1977 (Jorge Denti, “Las AAA son las tres armas”, 1979, cortometraje)

Operación Masacre, 1957 (Jorge Cedrón, *Operación Masacre*, 1973)

“Un hilo de oro” (Rodolfo Walsh), 1967; “El olvido” (Mario Benedetti), 1988; “En la recova” (Héctor Lastra), 1979 y “Falta una hora para la sesión” (Pedro Orgambide), 1965 (Osías Wilenski, *Dale nomás*, 1974)

YÁÑEZ, Agustín

Al filo del agua, 1947 (Rafael Corkidi, *Deseos*, 1977)

YEDAIDE, Oscar

“El secreto de Américo Zivario” (Mario David, *La revelación*, 1996)

YUNQUE, Álvaro

“Enroscado” (Antonio Di Benedetto), 1969 y “Un muchacho sin suerte” (Álvaro Yunque), 1985 (Mario A. Mittelman, *Chiquilines*, 1991)

ZALAMEA, Jorge

“El sueño de las escalinatas”, 1964 (Luis Alfredo Sánchez, “El cuento que enriqueció a Dorita”, 1972, cortometraje)

ZAMBRA, Alejandro

Bonsái, 2006 (Cristián Jiménez, *Bonsái*, 2011)

“Vida de familia”, 2014 (Alicia Scherson y Cristián Jiménez, *Vida de familia*, 2016)

ZÁRRAGA, Rafael

Juan Topocho, 1968 (César Bolívar, *Juan Topocho*, 1978)

ZUHAIR JURY, Jorge

“El cenizo”, 1969 (Leonardo Favio, *Éste es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...*, 1967; Leonardo Favio, *Aniceto*, 2008)

“El dependiente”, 1969 (Leonardo Favio, *El dependiente*, 1969)

ZULUAGA APARICIO, Celmira

La ministra inmoral, 2005 (Celmira Zuluaga Aparicio, *La ministra inmoral*, 2007)

ZULUETA, Elisa

Pérez, 2009 (Álvaro Viguera, *Pérez*, 2012)